CHINE ET CORÉE

ESSAI HISTORIQUE
SUR LA MUSIQUE CLASSIQUE DES CHINOIS
AVEC UN APPENDICE RELATIF A LA MUSIQUE CORÉENNE

Par Maurice COURANT

SECRÉTAIRE INTERPRÈTE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
POUR LES LANGUES CHINOISE ET JAPONAISE
PROFESSEUR PRÈS LA CHAMBRE DE COMMERCE DE LYON
MAITRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

INTRODUCTION — TABLE DES MATIÈRES

La musique, je veux dire la poésie chantée, soutenue par les instruments et accompagnée par les danses, a pendant de longs siècles joué un premier rôle dans la vie chinoise : elle élevait les enfants des patriciens, elle figurait dans les palais et dans les temples. Pour être déchue de ce haut rang, elle n'occupe pas moins une large place dans la Chine actuelle, soit sous des formes savantes provenant peut-être de l'antiquité, conservées à travers les âges, classiques enfin (*yá yŏ*), soit dans les bonzeries et dans les théâtres où elle est revêtue d'aspects partiellement nouveaux et populaires. Elle a été cultivée avec zèle par des virtuoses et par des lettrés, par des sages, par des guerriers et par des empereurs qui en ont fait un art délicat et puissant, une science souvent subtile; tandis qu'elle affinait le peuple dans les limites de l'Empire, elle échangeait avec l'étranger ses harmonies de sons et de danses, dans un de ces trocs séculaires en quoi se résume une bonne moitié de la culture humaine : elle mérite donc d'être étudiée, et son histoire est un chapitre de l'histoire de la civilisation.

De ce chapitre je tente d'écrire seulement une partie, n'ignorant pas les lacunes de mon information : sur la musique bouddhiste et sur la musique populaire, sur le théâtre, j'ai trop peu de documents pour essayer de formuler des idées. La musique de khin, ancienne, essentiellement raffinée, a d'abord été signalée à mon attention par mon maître, Gabriel Devéria, dont je suis heureux de saluer ici la mémoire; c'est du même instrument que je me suis occupé en Chine, pendant les courts loisirs que j'ai pu dérober à des devoirs absorbants; partant de ce point, j'ai été naturellement amené à quelques recherches sur les théories des Chinois, et le temps m'a manqué pour prendre une connaissance suffisante de la musique populaire : cette dernière recherche d'ailleurs devrait être poursuivie séparément dans les divers groupes de provinces et dépasserait la force d'un seul homme. Rentré en France, je ne pensais plus à utiliser des observations qui me semblaient trop incomplètes, quand les trésors de la Bibliothèque Nationale m'ont fourni un nouveau filon : c'est donc l'histoire de la théorie musicale et de la musique savante ou classique que je présente au lecteur. Pour insuffisant que soit cet Essai, il établit quelques faits et dégage quelques principes qui n'avaient pas encore été aperçus : j'espère donc que mon travail ne semblera pas inutile et que, dans l'aire ainsi délimitée, de jeunes musiciens sinologues viendront un jour creuser plus avant.

Instruments, système général de la musique, rhythme et danse, emploi des chœurs et des danses dans les sacrifices et dans les banquets, valeur psychique et politique de la musique : toutes ces questions sont traitées ou indiquées par les ouvrages chinois énumérés dans le premier appendice et qui permettent d'acquérir une idée assez nette de la musique chinoise depuis deux mille ans, d'avoir même quelques notions sur sa condition antique. Mais les détails précis du rhythme et de la danse datent du XVIe siècle (nos 75 et sq.), et les plus anciens airs notés, à deux ou trois exceptions près, se trouvent dans des ouvrages de la même époque (nos 97, 98), encore que mélodies, danses et rhythmes soient donnés comme plus anciens. Thâng Yi-ming, auteur d'un traité de khin (no 103), déclare expressément que pour cet instrument il n'a pu voir aucun recueil antérieur au milieu du XVIe siècle. Nous réussirons peut-être à apercevoir le reflet, à imaginer l'écho des chœurs de danse de l'âge des Thâng ou des époques antiques, mais nous ne les verrons ni ne les entendrons : tout cela a péri sans retour, et la notation précise, si elle a existé, n'en est pas descendue jusqu'à nous.

Si les ouvrages sur la théorie musicale sont nombreux, ceux qui traitent de la technique sont beau-

coup plus rares. Pour ne considérer que ces derniers, des titres ou sous-titres, tels que « liste de chants » et quelques autres, ceux par exemple des n[os] 91, 92, 93, 94 (les deux derniers sont déjà mentionnés dans le *Thâng choū*), pourraient faire illusion, semblant indiquer des recueils d'airs : mais les termes sont ambigus, *tyâo*, *yŏ foù* et autres expressions analogues s'appliquant aussi bien aux poésies qu'aux mélodies; en fait, les quatre ouvrages cités ne parlent que de poèmes destinés à être chantés, la musique en est absente. Nous pouvons douter qu'il en fût autrement dans la plupart des traités portant des titres de ce genre et dont nous avons seulement l'indication. Il est à remarquer, d'ailleurs, que les livres musicaux ont péri en grand nombre; bornant toujours notre examen aux traités techniques au moins d'apparence, nous trouvons que, en dehors des n[os] 93 et 94, le Catalogue Impérial cite seulement trois ouvrages antérieurs aux Mîng; deux sont de la dynastie des Yuên, un de la dynastie des Sóng[1]. Le *Thâng choū* (liv. 57, f. 9 v°), le *Kyeoù thâng choū* (liv. 46, f. 10 v°), le *Swêi choū* (liv. 32, f. 13 v°) mentionnent environ quarante ouvrages qui paraissent être des traités musicaux techniques; mais la plus récente de ces histoires dynastiques ne rappelle pas plus d'une quinzaine des ouvrages cités par les deux autres; il semble donc que le reste avait disparu. Quant aux trois traités de khîn présentés aux empereurs Hán au I[er] siècle A. C. (*Hàn choū*, liv. 30, f. 5 r°), ils ne se trouvent plus dans le *Swêi choū*.

Enfin la notation musicale ne paraît pas remonter plus haut que les Thâng; le Catalogue Impérial (liv. 38, préambule, f. 1 r°) dit, il est vrai, que « les principes de la musique étaient contenus dans les rituels, les chants dans les recueils poétiques, la partie musicale et chorégraphique se transmettait chez les musiciens officiels »; il ajoute que, sous les Hán, la famille Tchí rassembla les registres subsistants, *yî phoù*. Cette expression indique des documents écrits, mais je ne la crois pas juste : le *Hàn choū* (liv. 22, f. 8 v°) rappelle le même fait sans mentionner les registres et indique plutôt une transmission traditionnelle (voir p. 80).

Ces diverses considérations expliquent la perte définitive de la vieille musique chinoise; seulement par l'étude critique des airs notés qui sont conservés depuis le XVI[e] siècle, on pourrait tenter de démêler ce qui s'y trouve d'antique; mais je me bornerai à indiquer en passant les raisons pour et contre la conservation fidèle de quelques vieux airs.

Employant les documents caractérisés plus haut, j'ai arrêté ainsi qu'il suit les divisions de cet Essai :

Théorie musicale.

Instruments.

Orchestres et Chœurs.

THÉORIE MUSICALE

CHAPITRE PREMIER

Le hwâng-tchōng.

La musique est fondée sur les *lyŭ* **163**[2] ou tuyaux sonores, au nombre de douze, ayant les uns avec les autres des relations définies; le premier, le *hwâng-tchōng*, étant connu, les onze suivants en résultent. Il y a donc lieu tout d'abord de déterminer le hwâng-tchōng.

Six lyŭ portent spécialement le nom de *lyŭ*, règles, ou *tchōng*, moyens, médians; ce sont ceux de rang impair dans la série, ils dépendent du principe mâle, *yâng*; les six autres, de rang pair et dépendant du principe femelle, *yīn*, sont appelés *lyŭ*, aides, plus anciennement *thông*, compagnons, ou *kyēn*, intermédiaires.

1. *Khîn chì*, historique du khîn avec des indications sur la technique, et peut-être des mélodies, par Tchoū Tchhâng-wên, fin du XII[e] siècle (Cat. Imp., liv. 113, f. 33). — *Sĕ phoù*, traité de sĕ, par Hyông Phêng-lâi, docteur en 1274, fonctionnaire sous les Yuên; ce traité paraît plein de précision pour la technique et contient sans doute des mélodies (Cat. Imp., liv. 38, f. 9). — *Chào woû kyeoù tchhêng yŏ poû*, recueil sur les chants et les danses, par Yû Tsái qui vivait au début du XIV[e] siècle (Cat. Imp., liv. 38, f. 12).

Les livres 199 et 200 du Catalogue Impérial indiquent plusieurs traités de rhythmique qui, entre autres sujets, traitent aussi des rapports du rhythme poétique avec le rhythme musical, de la notation musicale, de la convenance des divers chants avec les divers modes; je ne trouve pas d'indication certaine que ces ouvrages renferment des airs notés, bien que la présence de tels exemples soit vraisemblable. Voici les titres de quelques-uns : *Yŏ foù tchì mi*, difficultés de la rhythmique, par Chèn Yi-foù, vivant en 1242, 1243 (Cat. Imp., liv. 199, f. 33). — *Yŏ foù tchì mi* (voir n° 71.). — *Tsheū lyŭ*, règles de la poétique des chants tsheū, publié en 1687, par Wán Chóu (Cat. Imp., liv. 199, f. 38.) — *Khîn ting tsheū phoù*, traité sur les chants tsheū (Cat. Imp., liv. 199, f. 37); *Khîn ting khyŭ phoù*, traité sur les chants khyŭ (Cat. Imp., liv. 199, f. 41), publications officielles de 1715.

2. Chaque numéro en caractères gras est affecté à un seul et même instrument de musique.

NOMS DES lyŭ.	NOMS ALTERNATIFS	LUNES CORRESPONDANTES	CARACTÈRES CYCLIQUES
1° 黃[1] 鐘 *hwâng-tchŏng.*		11e lune.	子 *tseù.*
2° 大 呂 *tá-lyù.*		12e lune.	丑 *tchheoù.*
3° 太 簇 *thái-tsheoù.*		1re lune.	寅 *yîn.*
4° 夾 鐘 *kyă-tchŏng.*	圜 鐘 ou 員 鐘 *yuên-tchŏng.*	2e lune.	卯 *maò.*
5° 姑 洗 *koū-syèn.*		3e lune.	辰 *tchhên.*
6° 仲 呂 *tchóng-lyù.*	中 呂 *tchóng-lyù* ou 小 呂 *syǎo-lyù.*	4e lune.	巳 *seú.*
7° 蕤 賓 *jwêi-pīn.*		5e lune.	午 *woù.*
8° 林 鐘 *lîn-tchŏng.*	函 鐘 *hân-tchŏng.*	6e lune.	未 *wéi.*
9° 夷 則 *yî-tsĕ.*		7e lune.	申 *chēn.*
10° 南 呂 *nân-lyù.*		8e lune.	酉 *yeoù.*
11° 無 射 *woû-yì.*	亾 射 *woû-yì.*	9e lune.	戌 *syù.*
12° 應 鐘 *yìng-tchŏng.*		10e lune.	亥 *hâi.*

Ces noms portent l'empreinte des considérations philosophiques que la musique a toujours inspirées aux Chinois. *Hwâng-tchŏng* signifie la cloche jaune; le mot cloche, médiocrement approprié pour désigner un tube, est imposé par des raisons de tradition; jaune est la couleur attribuée à l'élément terre et convient au hwâng-tchŏng, lyŭ de la onzième lune où se place le solstice d'hiver: en effet, au solstice d'hiver l'influx yâng, mâle, chaud, est caché dans la terre. C'est à Toù Yeoú[2] que j'emprunte ce commentaire du mot jaune, aussi bien que les explications qui suivent; Seū-mà Tshyên, Pān Koú en donnent d'autres qui, avec des différences, présentent un même caractère cosmogonique. « 3° *thái-tsheoù : thái* veut dire grand; *tsheoù*, arriver, pulluler, indique qu'à la première lune tous les êtres naissent sous l'influx yâng. 5° *koū-syèn : koū*, desséché ou ancien, *syèn*, laver, frais; à la troisième lune, tous les êtres se renouvellent. 7° *jwêi-pīn : jwêi*, végétation luxuriante, *pīn*, traiter en hôte, l'influx yâng commençant à faire place à l'influx yīn (5e lune). 9° *yî-tsĕ : yî*, blesser, *tsĕ*, règle, châtiment; à la septième lune, les êtres commencent à sentir la rigueur de l'automne. 11° *woû-yì : woû*, privation, *yì*, élan, production; à l'approche de l'hiver, la nature se renferme et se concentre. »

Parmi les tuyaux femelles, trois (2e, 6e, 10e) sont appelés *lyù*, aides; trois (4e, 8e, 12e) sont *tchŏng*, cloches. *Tá-lyù* est le plus grand des lyù (*tá*, grand); *tchóng-lyù* est le lyù moyen (*tchóng*, moyen, ou *syǎo*, inférieur); *nân-lyù* (*nân* = *jên*, supporter) correspond à la 8e lune, où les végétaux sont moins luxuriants et semblent accablés. *Lîn-tchŏng*, lyù de la 6e lune, rappelle l'état florissant des forêts, *lîn*; *kyă-tchŏng* signifie probablement la cloche resserrée, et *yìng-tchŏng* la cloche qui répond. Mais *kyă* a été interprété dans le sens de aider, et mis en rapport avec le Ciel; de là le synonyme *yuên-tchŏng* (*yuên*, rond). Dans le nom alternatif *hân-tchŏng*, *hân*, envelopper, fait allusion à l'action céleste[3].

Les tuyaux ont d'abord été faits de bambou, disent Tshâi Yuên-tìng et le prince Tsâi-yŭ[4], puis de métal ou de pierre; sous l'empereur Tchāng, des Hán (75-88), un lyŭ de jade blanc fut déterré auprès du temple de Chwén; sous l'empereur Woù, des Tsín (281), des lyŭ de jade furent trouvés dans le célèbre tombeau de Ki; on rencontre la mention d'autres anciens lyŭ de jade. Sous les Hán, et peut-être auparavant, on fabriquait des lyŭ en cuivre. Ces tuyaux ont une extrémité fermée[5]; ils sont tout unis et cylindriques; toutefois une petite fente carrée, dite *chūn kheoù*, de 1 ligne 76 (voir syăo 77), est pratiquée pour faciliter le souffle; la dimension en est la même pour tous les lyŭ; la mesure du tuyau est prise de bout en bout, comme si la fente n'existait pas. D'après le commentateur Tchéng Hyuên (127-200), les lyŭ ont uniformément 9 lignes de circonférence interne, tandis qu'un autre lettré, Méng Khāng (IIIe siècle), s'exprime ainsi : « le hwâng-tchŏng a 9 lignes de circonférence, le lîn-tchŏng a 6 lignes de circonférence, le thái-tsheoù a 8 lignes de circonférence. » En général, les auteurs sous les Thâng et les Sóng, et parmi eux Tshâi Yuên-tìng, ont admis pour les lyŭ une section égale; seul, sous les Sóng, Hoû Yuên[6] a combattu cette opinion[7]. Le prince Tsâi-yŭ procéda par expérimentation[8]; il reconnut d'abord qu'un tuyau de hwâng-tchŏng coupé par le milieu ne donne pas le hwâng-tchŏng supérieur, mais fournit un son trop bas; il continue : « que l'on

---

1. Les caractères chinois figurant dans l'*Encyclopédie* nous ont été gracieusement communiqués par l'Imprimerie Nationale.

2. N° 54 (Y. l. t., liv. 51, f. 3, etc.).

3. N° 24, liv. 5, f. 4 v°.

4. N° 70 (Y. l. t., liv. 53, f. 3, etc.). — N° 75, liv. 1, f. 17, etc.

5. On verra plus loin que le *hwâng-tchŏng*$_1$, base de l'échelle chinoise, donne sensiblement la note mi_3, le *hw.-tch.* $-_1$ donne alors mi_2, le *hw.-tch.*$_2$ donne mi_4; l'échelle triple des lyŭ graves, moyens, aigus est donc comprise entre mi_2 et mi_5, ce qui répond au registre ordinaire de la voix humaine. L'octave basse du khîn 112, que les théoriciens rapprochent des lyŭ graves (*a*), s'étend de si_1 à si_2, ce qui place le *hw.-tch.*$_1$ à mi_3. D'autre part, le hwâng-tchŏng-tchhi 203 décrit plus loin donne mi_4, non pas le son fondamental, mais la première octave de ce son. Enfin le prince Tsâi-yŭ, étudiant le son produit par les lyŭ, indique des tuyaux ouverts, difficilement admissibles pour le registre voulu et pour la longueur reconnue; il expose la difficulté de tirer des lyŭ un son bien net : le souffle ne doit être ni trop faible ni trop fort, les lèvres doivent être approchées de l'orifice sans l'obturer. En effet ces diverses circonstances sont de nature à modifier le son. Enfin l'auteur dit : « Que celui qui souffle dans les lyŭ ait grand soin de ne jamais en boucher l'extrémité inférieure; car en bouchant l'extrémité inférieure on n'a pas le son primitif du lyŭ. C'est pourquoi le *Hán tchi* s'exprime ainsi : on coupe [le bambou] dans l'intervalle de deux nœuds et on y souffle. Cela prouve clairement que l'extrémité inférieure n'est pas bouchée. » (N° 75, liv. 1, f. 19.) Je ne vois pas pour le moment comment concilier ces faits et ces assertions; mais j'admets avec la plupart des auteurs que les lyŭ sont des tuyaux bouchés.

(*a*) « Le corps du khîn est divisé en trois sections : du ton 1 au ton 4, c'est la section supérieure, qui a 4 pouces 1/2 et ressemble au tuyau hw.-tch. fils. Du ton 4 au ton 7, c'est la section moyenne, qui a 9 pouces et ressemble au hw.-tch. vrai. Du ton 7 jusqu'à l'extrémité, c'est la section inférieure, qui a 18 pouces et ressemble au hw.-tch. double. » (N° 75, liv. 1, f. 38 r°.)

6. Membre de la commission musicale en 1034, mort vers 1056 soixante-sept ans. (N° 53, liv. 164, f. 4).

7. N° 75, liv. 1, f. 13, etc.

8. N° 85 (Y. l. t., liv. 62, f. 1 v°).

fabrique encore le tuyau tá-lyù en deux exemplaires semblables, de même circonférence et de même diamètre que le hwâng-tchōng; que l'on coupe l'un des exemplaires en deux moitiés et que l'on fasse souffler par deux musiciens dans le tuyau complet et dans le demi-tuyau : il n'y aura pas accord, et au contraire le demi-tuyau tá-lyù sera d'accord avec le tuyau entier hwâng-tchōng, ou l'écart sera peu considérable. Aussi l'on dit que les demi-lyŭ sont tous d'un lyŭ au-dessous des lyŭ entiers correspondants. » Pour que le lyŭ de demi-longueur donne l'octave du lyŭ entier, il faut en effet que la section soit plus petite. A la suite de ces expériences et par divers calculs, le prince fixa la section des lyŭ exacts. Nous indiquerons plus loin les diamètres établis de la sorte; l'étude des diamètres ou des sections, plus complexe que celle des longueurs, a moins attiré les musicologues chinois.

« Le hwâng-tchōng a 9 pouces de long, 9 lignes de circonférence interne; son volume est représenté par 810[1]. » Tshâi Yuên-tíng remarque ensuite quelques concordances. Le son fondamental est l'expression de l'influx yâng à son début; or les nombres impairs 1, 3, 5, 7, 9 sont yâng et 9 est la perfection du yâng; si le hwâng-tchōng mesure d'une part 9 pouces, d'autre part 9 lignes, ce n'est pas une coïncidence, c'est l'expression même d'une loi. Le hwâng-tchōng servira donc de base non seulement à la musique, mais aux poids et mesures; si ces rapports fixés par le Ciel sont exactement observés, les rites et les mesures sont conformes à la nature, le gouvernement sera bon et l'Etat prospère. Pour suivre l'indication providentielle, on applique en général au hwâng-tchōng et aux autres lyŭ l'ancien système de mesures attribué à Hwâng tí, l'un des souverains mythiques; le pied et ses sous-multiples sont divisés en 9; les 9 pouces du hwâng-tchōng forment alors 1 pied et sont divisés en $9 \times 9 = 81$ lignes. Mais ce système n'est pas toujours suivi; sous les premiers Hán, Seū-mà Tshyên accepte le nombre 81 avec la division décimale; il dit que le hwâng-tchōng a 8 pouces 1/10[2]. Plus tard Lyeoû Hīn, qui à la fin de l'ère ancienne et au début de l'ère chrétienne prit une grande part à la restauration des livres classiques, ensuite Tchéng Hyuên divisent le pouce en 10 lignes et trouvent 90 au lieu de 81[3]. Tshâi Yuên-tíng, lui aussi, qui annonce employer le pouce de 9 lignes, n'est pas conséquent en suivant Lyeoû Hīn pour le nombre 810 répondant au volume : il y admet le facteur 10.

La détermination du hwâng-tchōng est de première importance en raison des croyances rappelées plus haut, elle domine l'histoire de la musique en Chine. Pendant plus de dix siècles, les dynasties voulant assurer le bon gouvernement, et par là se perpétuer sur le trône, ont cherché le hwâng-tchōng exact : le nombre des réformes, la chute des dynasties successives montrent que le problème est ardu. Dans les troubles qui ont si souvent suspendu ou terminé l'existence des gouvernements, il est arrivé tantôt que les lyŭ ont été détruits, tantôt que la théorie a été oubliée ou obscurcie; dès la pacification, l'un des premiers soins des ministres était de rechercher le système correct, de remplacer les tuyaux disparus, de régler en conséquence les orchestres reconstitués.

Dans les dernières années du III[e] siècle (206 A. C.), la dynastie des Hán s'éleva et mit fin à une longue période de guerres intérieures, interrompues seulement pendant quelques années (221-210) sous Chì hwâng-tí, l'unificateur de l'Empire, l'ennemi de la tradition des lettrés. Après ces troubles et cette révolution, que subsistait-il de la musique ancienne? « A l'avènement des Hán, il y avait parmi les familles de musiciens la famille Tchî qui, connaissant les sons et les lyŭ de la musique rituelle, était de génération en génération parmi les musiciens officiels; ils étaient seulement capables de régler les sons et les danses, ils n'étaient pas capables d'en expliquer le sens[4] ». La tradition musicale se rétablissait donc au moins pour la technique, et c'est ce qui importe le plus; c'était probablement celle du pays de Loû, patrie de Confucius, indirectement celle des rois Tcheoū, puisque la famille Tchî était originaire de Loû[5]. L'historien déplore, dans la phrase précédente, la perte de la musique et des rites anciens dans l'âge qui suivit Confucius : le *laudator temporis acti* est essentiellement chinois, et l'auteur songe ici surtout au côté philosophique de la musique, au sens exprimé par les airs et par les danses; mais à qui connaît la persistance des habitudes chinoises, la transmission jusqu'aux Tchî des formules anciennes ne paraîtra pas invraisemblable. Si la famille Tchî connaissait le système des lyŭ, ce qui n'est pas prouvé, nous ignorons si les tuyaux précédemment employés subsistaient : s'ils étaient perdus, rien de plus naturel qu'un abaissement du diapason. La hauteur absolue du hwâng-tchōng préoccupa-t-elle Tchāng Tshāng, Lì Yên-nyên et Seū-mà Syáng-joû[6], que les premiers Hán chargèrent de composer les hymnes et les airs de leur dynastie? Les histoires dynastiques sont muettes.

Peu après parurent successivement deux hommes, Kīng Fâng et Lyeoû Hīn, dont l'autorité est souvent invoquée par les musiciens ultérieurs. Le premier[7] avait approfondi avec Tsyāo Yên-cheoû le *Yĭ kīng*, livre de cosmogonie et de prédictions; il était versé aussi dans l'astrologie et dans l'acoustique, les sciences naturelles se rattachant à l'étude de ce livre canonique. D'après son maître, il exposa la théorie de la progression des lyŭ en ne la limitant pas au douzième tuyau, selon la coutume, mais en la poursuivant jusqu'au soixantième : il appuyait son système sur l'analogie des huit *kwá* ou trigrammes mystiques du *Yĭ kīng*, qui en s'unissant deux à deux forment soixante-quatre combinaisons distinctes; de même les douze lyŭ primitifs, multipliés par 5, nombre des éléments, forment en tout soixante lyŭ. La production des lyŭ fera l'objet d'un autre chapitre. Pour faire entendre le son des soixante lyŭ, les tubes de bambou n'étaient pas assez précis[8]; Kīng Fâng construisit le *tchwèn* 204 sur le modèle du sé 116, perfectionnant ainsi le *kyūn* 205 antique[9]; il lui donna treize cordes de 9 pieds de long, correspondant aux 9 pouces du hwâng-tchōng; sous la corde médiane, vraisemblablement accordée avec le hwâng-tchōng, était marquée la division par pouces et

1. N° 70 (Y. l. l., liv. 52, f. 4).
2. N° 34, liv. 25, f. 8 v°.
3. N° 36, liv. 21 a), f. 2 v°.
4. N° 36, liv. 22, f. 8 v°.
5. D'après Foû Khyên, lettré, commentateur du *Tsò tchwán*, vivant en 189 P. C. (*Heoû hán choû*, n° 38, liv. 69 b), f. 8 v°).
6. Tchāng Tshāng, marquis en 202, grand conseiller en 166, lettré et mathématicien (N° 36, liv. 42, f. 1.). — Lì Yên-nyên, d'une famille de jongleurs, poète et musicien, seconde moitié du II[e] s. A. C. (N° 34, liv. 125, ff. 3, 4. — N° 36, liv. 93, f. 3.). — Seū-mà Syáng-joû, poète, II[e] s. A. C. (N° 34, liv. 117. — N° 36, liv. 57.)
7. Son vrai nom était Lì; secrétaire en 45 A. C., il jouit de la faveur de Yuên tí et mourut à quarante et un ans (N° 36, liv. 75, ff. 4 à 8; liv. 88, f. 7). Sur Tsyāo Yên-cheoû, voir n° 36, liv. 75, f. 4 v°.
8. N° 38, liv. 1, ff. 1, 2. — N° 41, liv. 16, ff. 7, 8.
9. Le *kyūn*, employé sous les Tcheoū pour reconnaître le son des cloches, se composait de cordes montées sur une table d'harmonie en bois, longue de 7 pieds (N° 75, liv. 1, f. 22 v°. — N° 27, liv. 41)

ignes; l'épaisseur des cordes, la place des chevalets nobiles ne sont pas indiquées; ces détails incomplets aissent reconnaître un instrument de démonstration lélicat. Le système de King Fâng, adopté officiellement dès l'abord, fut ensuite abandonné comme trop ompliqué, ainsi que le constate un décret de Tchâng (84 P. C.); cent ans plus tard (177), l'empereur ing se fit représenter le vieil instrument, personne e sut l'accorder[1]. Les essais de Kâo Lyû[2] dans les ernières années du ve siècle, de Tchhén Tchóng-joû[3] ous l'empereur Hyáo-ming (515-528), eurent peu de ccès. Wâng Phô[4] en 958 construisit encore un tchwèn our étudier les questions de transposition; il lui onna les mêmes dimensions et accorda toutes les ordes sur le hwâng-tchōng, les chevalets mobiles permettant de tirer des cordes 2 à 13 le son des autres yû; un extrait du rapport de Wâng Phô indique la istance de chaque chevalet au point d'origine[5]; ces ngueurs seront interprétées plus loin. Au xvie siècle, prince Tsâi-yû, corrigeant le texte du *Syŭ hán choū* ° 38), construisit sur le modèle du khîn **112**, et non

204. Tchwèn du prince Tsâi-yû. (N° 75, liv. 1, f. 28 r°).

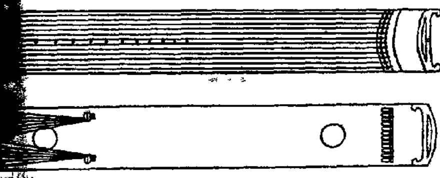


Fig. 151 et 152.

plus du sĕ **116**, un tchwèn à douze cordes; il y'adapta non des chevalets mobiles, mais des *hwēi* ou tons fixes, au nombre de douze; les cordes résonnant à vide onnèrent les sons des douze lyû; les hwēi furent disposés de sorte qu'en pressant la 1re corde au 1er ton (milieu de la corde) on obtint l'octave du hwâng-tchōng qu'on obtint toujours la même note en pressant la corde au 2e ton, la 3e corde au 3e ton, etc.; sur deux bords, une double graduation en pieds et pouces, subdivisés d'une part d'après la base 9, d'autre part d'après la base 10, facilitait la lecture des longueurs[6]. L'auteur a omis de dire comment il a fixé la place des hwēi, mais il est permis de croire qu'il a déterminé des distances proportionnelles aux longueurs des lyû tempérés, telles qu'il les a établies autre part. Ces divers tchwèn, tous instruments de monstration, diffèrent les uns des autres : singulière fortune d'un nom qui surnage, tandis que l'objet paru n'est reconstitué qu'approximativement.

Lyeoû Hîn, plus jeune que King Fâng, était versé s la connaissance des lyû, c'est-à-dire de la mue et du calendrier; à ce titre, en 5 P. C., sous le principat de Wâng Mâng, il fut appelé à réviser le système des poids et mesures. L'historien Pān Koû, qui résume les travaux de la commission où Lyeoû Hîn eut le principal rôle[7], donne les définitions suivantes : « la longueur du hwâng-tchōng se mesure avec des grains de millet, *panicum miliaceum*, de moyenne taille, avec la largeur du grain; 90 lignes sont la longueur du hwâng-tchōng, 1 grain fait 1 ligne, 10 lignes font 1 pouce, 10 pouces font 1 pied... Pour le *yŏ*, [capacité du] hwâng-tchōng,... 1,200 grains de millet de moyenne taille remplissent le *yŏ*... 10 *yŏ* font 1 *hŏ*, 10 *hŏ* font 1 *chēng*, 10 *chēng* font 1 boisseau... Pour le poids du hwâng-tchōng, 1,200 grains, capacité de 1 *yŏ*, pèsent 12 *choû*..., 24 *choû* font 1 *lyâng* (taël), 16 *lyàng* font 1 *kīn* (catty, livre)[8]. » Telle est la base que les théoriciens de la musique ont depuis lors discutée et sur laquelle ils ont construit. En effet, comme le dit Tshâi Yuèn-tíng[9], les Hán étaient peu éloignés de l'antiquité et Wâng Mâng « ne pouvait oser s'écarter des mesures antiques »; de plus, les étalons anciens retrouvés en diverses occasions confirment l'exactitude du pied de Lyeoû Hîn. Tshâi lui attribue, en pied des Tcheoū, 1,045, *alias* 1,0307, mais il ajoute que ce léger excès proviendrait non des calculs de Lyeoû Hîn, mais d'une erreur commise vers la fin du IIe siècle.

Dans l'incendie de Lŏ-yâng par Tòng Tchŏ (190), tout l'orchestre périt; Toû Khwêi[10], pour l'empereur des Wéi, en entreprit la réfection. « Khwêi s'entendait mieux que personne aux cloches et aux lyû ainsi qu'aux autres instruments; il était moins versé dans le chant et dans la danse. A cette époque, il y avait Téng Tsíng et Yîn Tshî qui savaient déclamer la musique classique ou semi-rituelle; le maître de chant Yîn Hoû savait chanter les hymnes du temple des Ancêtres et des grands sacrifices de la campagne; les maîtres de danse Fông Soû, Foû Yâng-hyáo, connaissaient toutes les danses des générations précédentes. Khwêi les dirigea, étudia dans les classiques, rechercha les traditions, réunit et fabriqua les instruments : c'est de lui que date la restauration de la musique ancienne. Dans les années Hwâng-tchhoū (220-226), il fut chef de la musique impériale. » C'est lui qui fixa le pied de 1,045, ensuite attribué à Lyeoû Hîn. Le diapason était ainsi trop bas, mais on ne s'en aperçut pas immédiatement. En 274, une nouvelle dynastie, celle des Tsín, ayant pacifié l'Empire, le chef du Secrétariat, Syûn Hyŭ[11], fit tirer des magasins impériaux vingt-cinq lyû, les uns en cuivre, les autres en bambou; il reconnut que trois d'entre eux correspondaient aux lyû de Toû Khwêi; les autres, d'après l'inscription qu'ils portaient, étaient des « lyû de flûte ». Lyĕ Hwŏ, vieil officier musicien, conta qu'au temps de Mîng tí (226-239) des Wéi, il avait été chargé de confectionner ces lyû à l'unisson des notes de la flûte; dans l'orchestre complet, les cloches et les lithophones, instruments à son fixe, donnent le son fondamental; dans le petit orchestre qui n'a ni cloche ni lithophone, la flûte donne le son fondamental. Lyĕ Hwŏ avait fabriqué ces lyû spéciaux d'après l'audition des flûtes usitées (flûtes de 4 pieds 2, de 3p 2, de 2p 9). Le son des lyû de flûte différant de celui des lyû classiques, Lyĕ Hwŏ expliqua que, au

1. N° 39, liv. 11, f. 5 v°, etc. — N° 41, liv. 16, ff. 8, 9.
2. Fonctionnaire déjà en 448, conseiller écouté à la fin du siècle, mort en 502. (N° 40, liv. 54, f. 1 et sq.)
3. N° 75, liv. 1, f. 24.
4. Docteur en 948-950, mort en 959 (N° 47, liv. 128, f. 1. — *Woû tái* par Ngeou-yâng Syeou (Cat. 181-182), édition de Tchhên Chi-sī, siècle, réimprimée à Edo, 1772, grand in-8°; liv. 31, f. 1 et sq.).
5. N° 47, liv. 145, f. 3.
6. N° 75, liv. 1, ff. 27 à 35.
7. N° 36, liv. 21 a), ff. 1, 7, 8.
8. Avant Lyeoû Hîn, on trouve des définitions fondées sur d'autres objets naturels : le pouce est la distance du pouls à l'articulation du poignet, le pied est l'empan d'un adulte. D'après le *Swên tseù swàn choū* (Y. l. t., liv. 54, f. 13), 100.000 épaisseurs d'un fil de ver à soie valent 1 pouce.
9. N° 70 (Y. l. t., liv. 54, f. 15).
10. Officier musicien sous les Hán : se retira pour cause de maladie en 188 et échappa aux troubles; il suivit ensuite la fortune des Hàn de Choŭ, puis des Wéi (N° 37, section des Wéi, liv. 29, f. 10 et sq.).
11. Fonctionnaire des Wéi, puis adhérent de Woû tí des Tsín et grand dignitaire; l'un des rédacteurs du code, éditeur des *Tchou choū kì nyên* retrouvés à cette époque; mort en 289 (N° 41, liv. 39, f. 10, etc.).

moins depuis les Hán, les flûtistes apprenaient les airs par imitation, que les luthiers n'avaient d'autre procédé pour fabriquer les flûtes, dont les experts précisaient ensuite le son; les flûtistes n'avaient donc aucune connaissance des lyü, de là les divergences observées[1]. Au cours de ces études, Syūn Hyü constata la longueur excessive du pied de Toù Khwêi et fixa un pied nouveau par la méthode des grains et par comparaison avec des lyü et des cloches antiques[2]. Seul Yuèn Hyên[3] déclara le nouveau pied trop court, le nouveau diapason trop haut, et par suite la musique plaintive et de mauvais augure; quelques années plus tard, on trouva en terre un pied antique en jade qui mesurait 1,007 : Yuèn Hyên avait fait preuve d'une oreille prodigieusement juste en distinguant sans point de comparaison une différence de son répondant à une longueur de 0,007. Syūn Hyü mourut avant d'avoir achevé ses travaux de réfection, et son fils Fân fut chargé (293) de poursuivre son œuvre : de nouveaux troubles politiques empêchèrent Syūn Fân de la mener à bien[4].

La période qui débute alors est une des plus sombres de l'histoire de Chine; pendant que la dynastie des Tsin se déchire elle-même, l'Empire est envahi; des chefs, chinois et barbares, se partagent le nord et l'ouest, prennent le titre de roi, celui d'empereur, fondent des Etats pour la plupart éphémères; les vrais souverains chinois continuent au sud du Kyāng leurs querelles de famille. Au milieu du fracas des armes, les rites et la musique sont négligés; il est rarement question de vérifier les lyü, que personne ne sait plus calculer; mais le respect de la tradition musicale persiste latent et, les uns après les autres, les vainqueurs mettent au premier rang du butin les orchestres, hommes et instruments, pris aux vaincus; les musiciens impériaux, avec les lyü et les carillons, sont promenés de la Chine propre aux confins, où ils se mêlent aux musiciens barbares.

« Pendant les troubles[5] des années Yòng-kyā (307-312), les musiciens officiels et les instruments tombèrent tous aux mains de Lyeoû Tshōng[6] et de Chĭ Lĕ[7] ». Les empereurs régnant à Kyén-khāng[8] à partir de 317 tentèrent avec peu de succès de reconstituer leur orchestre. « Dans les années Hyên-hwô (326-334), Tchhêng ti rétablit le bureau de la Musique et rassembla ce qui subsistait en désordre[9]; toutefois il n'y eut ni les instruments de métal ni ceux de pierre (les carillons)... Quand Moú-yông Tsyûn[10] soumit Jeàn Min[11], pendant la guerre les musiciens de Yé vinrent en grand nombre. En 355, quand Syé Châng administra Cheoú-yâng[14], il recueillit les musiciens pour compléter la musique impériale... Wâng Mèng ayant soumis les Moú-yòng de Yé, l'orchestre qu'il captura, entra encore à l'ouest des passes. Dans la période Thái-yuèn (376-396), Foû Kyên[16] fut battu et ses musiciens furent pris; on leur fit étudier la musique ancienne. Enfin, les quatre sections de l'orchestre furent au complet. » Dès lors les Tsin, et après eux les dynasties chinoises qui traînèrent leur décadence à Kyén-khāng (420-589), conservèrent tant bien que mal la tradition musicale reconquise, mais on ne trouve dans les historiens de l'époque aucune mention du système des lyü, imparfaitement compris.

Pendant ce temps, d'autres Tongouses Syēn-pī, les Toba[17], sous le nom de dynastie des Wéi, se taillaient un empire au nord du Hwâng-hô et du Wéi; aussitôt fixés sur le sol chinois, ils accueillirent des mandarins et des lettrés qui leur montraient à administrer leurs sujets, eux-mêmes formaient la caste militaire. La musique devint pour eux un objet d'étude comme elle était chez les Tsin : un décret de 398[18] prescrivit au ministre Téng Yuēn[19] de fixer les lyü, de régler les airs et les danses. En qualité de barbares, les Toba n'avaient pas pour la musique classique le respect superstitieux de leurs contemporains chinois; ils accueillaient donc les musiciens, les instruments, les airs de tous les peuples qu'ils soumettaient. « L'empereur Táo-woù en 396[20] écrasa Moú-yông Pào[21] à Tchōng-chān[22]; il prit les instruments de musique des Tsin, mais on n'en savait pas l'usage et on les négligea. Au début de la période Thyēn-hing (398), le ministre Téng Yuēn demanda au Trône de fixer la musique du temple des Ancêtres et d'établir l'orchestre du Palais; les cloches ni les flûtes, non plus que les hymnes, n'existant, on employa sans distinction les chants dits *pĭ-lŏ-hwéi*, d'origine syēn-pī[23]. Quand Thái-woù ti pacifia l'ouest du Fleuve (439), il obtint les musiciens de Tsyū-khyû Mông-swén[24]; dans les rites majeurs il les employa mélangés. L'origine de ces airs doit être la musique des barbares Hoû et Jông[25], adoptée par Lyù Kwāng[26] quand il alla soumettre les territoires de l'o...

1. N° 39, liv. 11, ff. 8 à 10.
2. N° 39, liv. 11, f. 12 r°.
3. Fonctionnaire sous les Wéi et les Tsin (IIIe s.); habile exécutant sur la guitare (N° 41, liv. 49, f. 4 v°).
4. N° 39, liv. 10, f. 6 v°. — N° 41, liv. 22, f. 20 r°; liv. 16, f. 20 v°.
5. N° 41, liv. 23, f. 1.
6. Lyeoû Tshōng (règne 310-318), descendant de Mĕ-toû, ce khân des Huns qui reçut en mariage une fille de la maison impériale (108 A. C.); d'où le nom de Lyeoû pour la famille; les Lyeoû établis au Chăn-si actuel au IIe siècle; titre de roi (304), d'empereur (308) de Hán, ou de Tshyén-tchao; éteints par Chĭ Lĕ (329) (N° 40, liv. 95, f. 3, etc. — N° 41, liv. 101, 102).
7. Chĭ Lĕ, d'une tribu hunnique habitant la région de Châng-tàng (Chăn-si), au lieu dit Kyĕ-chĭ, et nommée par suite Kyé-hoû; roi de Heoû-tchao (319) au Tchĭ-li actuel, empereur (330), mort en 333; sa famille régna jusqu'en 351 (N° 40, liv. 95, f. 5, etc. — N° 41, liv. 104 à 107).
8. Aujourd'hui Nanking.
9. N° 39, liv. 19, f. 6. — N° 41, liv. 23, ff. 1, 2.
10. Les Moú-yông étaient des Syēn-pī, peut-être apparentés aux Huns : ils occupaient le nord-est du Tchĭ-li actuel. Hwèi se nomma tá-cheàn-yû ou grand khân (307); son fils Hwâng, roi de Yēn (336); Tsyûn, fils et successeur de Hwâng (348); royaume anéanti (370) (N° 41, liv. 108 à 110. — N° 40, liv. 95, f. 14, etc.).
11. Elevé dans la famille de Chĭ Hoû, second successeur de Chĭ Lĕ, mit à mort le roi (350); empereur de Wéi (350); anéanti par Moú-yông Tsyûn (352) (N° 41, liv. 107, f. 14, etc.).
12. Capitale depuis 335; aujourd'hui Lin-tchāng au Hô-nân.
13. Fonctionnaire au service des Tsin, se distingua dans les guerres contre les Tshin (N° 41, liv. 79, f. 1, etc.).
14. Au Chăn-si.
15. Chinois (325-375), au service de Foû Kyēn (N° 41, liv. 114, f. 24, etc.).
16. La famille Foû était du Tangout; Foû Hông, général de Chĭ Hoû, se proclama roi de Tshîn (350); son petit-fils Kyēn (357-385) porta la dynastie à l'apogée et en vit la chute; capitale Tchhâng-ngān, aujourd'hui Sī-ngān, au Cheàn-sī (N° 40, liv. 95, f. 24, etc. — N° 41, liv. 112 à 114).
17. Tōng-hoû, Tongouses, *nom générique des barbares du nord*. Les Thŭ-pŏ ou Toba, installés à Tái (Tá-thông au Chăn-sī) en 315, royaume de Tái (315), royaume de Wéi (386-550 et 556). Voir n° 40.
18. N° 40, liv. 109, f. 2.
19. *Alias* Têng Yén-hài, d'une famille de Khyāng (Tibétains?), au service de Moú-yông Tchhwéi; Yuēn fut mandarin sous Tâo-woù ti (386-409) des Wéi (N° 40, liv. 24, f. 19, etc. — N° 44, liv. 21, f. 22, etc.).
20. N° 42, liv. 14, f. 1.
21. Moú-yông Tchhwéi, fils de Hwâng, fonda le royaume de Heou-yēn (384); Pao, son fils, lui succéda (396-398); royaume éteint en ... (N° 40, liv. 95, f. 21. — N° 41, liv. 123 et 124).
22. Tīng-tcheoū (Tchĭ-li).
23. Voir chap. XIII, p. 194.
24. D'une famille hunnique; Mông-swén au service de Lyù Kwāng, puis de Twan Yĕ révolté contre Lyù Kwāng; il renversa ce dernier, régna (401-433), royaume de Pĕi-lyâng, au Kān-soū, éteint en 439 (N° 41, liv. 129. — N° 40, liv. 99, f. 8, etc.).
25. Désignations vagues des barbares du nord et de l'ouest.
26. De race hunnique; il commandait au Lyâng-tcheou (Kān-soū) pour Foû Kyēn; après la mort de celui-ci, il ne se soumit pas à son meurtrier Yâo Tchhâng et fonda l'Etat de Heoú-lyâng (386); sa famille régna jusqu'en 408 (N° 41, liv. 122).

dent à la fin du règne de Foû Kyēn. En imitant cette usique, on la modifia encore, la mêlant aux airs de hîn : c'est ce qu'on appelle la musique de Tshîn et Hán... On y mêla aussi les chants des Lyâng occintaux[1] : c'est ce qu'on nomme la vieille musique Lŏ-yàng[2]. »

Les expéditions qui occupèrent les empereurs Toba ndant les trois quarts du ve siècle, ne furent pas vorables à la haute culture. L'empereur Hyáo-wên, ns les années Thái-hwô (477-499), affirma à plusieurs prises l'importance de la musique qui « remue le l et la Terre, émeut les esprits, accorde les deux incipes cosmogoniques, pénètre les hommes et les nes[3] »; mais il trouva difficilement des musiciens. théoriciens lui manquèrent moins, et Kāo Lyŭ, puis g-swēn Tchhông[4] furent chargés de rétablir l'orstre régulier; le premier mourut (499) ne laissant, ble-t-il, pas autre chose que des rapports; son cesseur (années Yòng-phìng, 508-511) mesura à nouu le pied au moyen des grains de millet et le coma à d'antiques poids en bronze trouvés en 503. Peu ès, Lyeoû Fāng[5], qui lui fut adjoint, contesta ses culs. Les instruments construits furent enfin adopaprès de longues discussions qui portèrent sur la on d'employer le grain de millet : un décret de avait décidé que la largeur du grain déterminait igne : cette décision était-elle correcte? En 531, la stion fut reprise; dans les troubles qui régnaient uis 525, le magasin de la musique avait été incen; Tchàng-swēn Tchî[6] et Tsoû Yông[7] eurent mission reconstituer l'orchestre; en 533 ils annoncèrent hèvement de leurs travaux et taxèrent d'erreur évaluations de Lyeoû Fāng. La nouvelle réforme lyŭ, confiée en 552 à Soû Tchhŏ[8] par Yù-wên Thái[9], nt des Wéi occidentaux[10], ne put s'achever par des guerres entre les Tcheoū, successeurs (557) Wéi occidentaux, et les Tshî, qui avaient remplacé les Wéi orientaux (550).

fin Yâng Kyen[11], ministre des Tcheoū, détrôna maître et prit le titre de roi, puis s'empara de -khāng et mit fin à la dynastie des Tchhên (557- : ainsi les Swêi unifiaient l'Empire divisé depuis siècles. L'empire du sud, héritier des Tsín et, de loin, des Hán, avait gardé les vieilles mélodies leurs orchestres; l'empire du nord avait cultivé à côte, puis mêlé la musique rituelle et celle des bares; ces traditions multiples vont, en se fondant, imer à la musique officielle et classique, aux orchestres du Palais un caractère composite qui sera souligné plus loin. Il fallut d'abord résoudre à nouveau l'éternelle question des lyŭ. Tsoû Hyáo-swēn[12] fut chargé (589) d'aller interroger Mâo Chwâng[13], un vieillard qui avait servi sous les Tchhên; grâce aux renseignements obtenus, Nyeoû Hông[14], chef de la cour des Sacrifices, présidant déjà depuis plusieurs années la commission musicale, put bientôt présenter le résultat de ses travaux. Un décret (590) détermina la longueur du pied; quelques considérants sont à remarquer. « Si, pour fixer les cinq degrés de la gamme, on se sert du pied correspondant à l'élément feu, le feu devient important;... avec le pied métal, les armes sont importantes; avec le pied eau, les lyŭ sont d'accord, l'Empire est en paix. Les Wéi, les Tcheoū et les Tshî étaient avides,... ils ont donc usé du pied terre... Que l'on emploie le pied eau,... que l'on fonde et détruise les instruments de métal et de pierre des précédentes dynasties[15]. » Le pied eau alors adopté était très proche de celui qui, au temps de Tshái Yuēnlìng, était conservé comme étalon au bureau de la Musique; le hwâng-tchōng établi à l'aide de ce pied correspond au nân-lyŭ double établi avec le pied dit pied fer des Sóng, c'est-à-dire à l'octave inférieure de la sixte; la sixte répondant à l'élément eau, ce pied est nommé pied eau[16]. Pendant la grande dynastie des Thâng, la musique prit un essor nouveau, en gardant les principes de Nyeoû Hông et Tsoû Hyáo-swēn; pour la première fois le calme fut troublé à la Capitale par la révolte de Ngān Loŭ-chān[17], qui s'empara de l'orchestre impérial; après le rétablissement de l'ordre, quand l'empereur Soŭ tsōng prescrivit (758) de restaurer la musique, il se fit présenter les carillons de cloches et de pierres, il les examina en personne; on reconnut que les lyŭ étaient inférieurs de deux lyŭ à ceux des Hán[18]; on fit toutefois peu de corrections aux instruments aussi bien qu'aux chants. La rébellion de Hwâng Tchhâo[19] dispersa encore l'orchestre; l'empereur Tchâo tsōng à son avènement (889) ordonna une réfection sur laquelle nous n'avons pas de détails[20]. Mais la dynastie des Thâng penchait vers la ruine; les maisons éphémères qui la suivirent, négligèrent la musique, et c'est seulement Chî tsōng des Tcheoū qui chargea (958) le conseiller Teoû Yên[21] d'étudier une réforme; Teoû adopta les conclusions de Wâng Phŏ basées sur les mesures antiques et sur la dimension du grain de millet : il fut admis que les lyŭ et les instruments, depuis les der-

---

-lyâng (400-420), Etat fondé par un Chinois, Lì Kao, révolté contre i-lyâng, puis soumis par ces derniers; siège vers Thwên-hwâng, t de Soŭ-tcheoū actuel (N° 40, liv. 99, f. 7, etc.).

réquemment capitale de la Chine, à Hô-nân foû actuel.

N° 40, liv. 109, f. 4.

4. Je n'ai pu trouver la vie de ce personnage.

Descendant de la dynastie des Hán, précepteur du Prince héritier , mort en 513 à soixante et un ans (N° 40, liv. 54, f. 5, etc.).

6. *Alias* Tchàng-swēn Ki-kwéi, haut dignitaire d'une famille mandade Wéi, mort en 535 (N° 44, liv. 22, f. 6, etc. — N° 40, liv. 25,).

7. Lettré et érudit, d'une famille qui du service de Moû-yông Tchhwéi au service de Tao-woû ti; mort peu après 534 (N° 40, liv. 82, etc. — N° 44, liv. 47, f. 17, etc.).

8. D'une famille mandarinale datant des Wéi (220-265), fonctionnaire Yù-wên Thái (N° 44, liv. 63, f. 2, etc. — *Tcheoū choū*, livre des , 557-581, par Ling-hoû Tĕ-fên (583-666), éd. de Nanking, 1874, in-8°; liv. 23, f. 1, etc.). Dans ces passages la mort de Soû Tchhŏ portée a 546.

-wên Thái intronise à Tchhâng-ngān (534) l'empereur Hyáochef chinois révolté Kāo Hwān nomma à Yĕ un autre empede là la division en Wéi orientaux et occidentaux. Les Yù-wên, des sources de la Soungari, paraissent vers 310. Kyŏ, fils de fit roi de Tcheoū (557), titre d'empereur (559); abdication en de Yâng Kyēn (581). Voir n° 44 et *Tcheoū choū*.

10. N° 42, liv. 16, f. 5 v°.

11. Kyēn (540-604), duc héréditaire de Swêi, premier ministre (578), roi de Swêi (581), réunit tout l'Empire (589). Voir n° 42.

12. Fonctionnaire au bureau de la Musique, années Khāi-hwâng (581-600), chargé en 624 de la réfection de la musique rituelle (N° 45, liv. 79, f. 1, etc.).

13. Ancien officier musicien, devenu préfet, très âgé en Khāi-hwâng. Voir vie de Tsoû Hyáo-swēn, n° 45, liv. 79, f. 1.

14. Déja fonctionnaire sous les Tcheoū, expert dans les rites et la musique, haut dignitaire sous les Swêi, mort en 610 (N° 44, liv. 72, f. 5, etc. — N° 42, liv. 49, f. 1, etc.).

15. N° 42, liv. 16, ff. 5, 6.

16. N° 70 (Y. l. t., liv. 54, f. 21).

17. Nommé d'abord Yâ-lŏ-chān; Turk de Yîng-tcheoū (Lyâo-tōng?), favori de Hyuên tsōng, se révolta et se proclama empereur de Yēn; assassiné par son propre fils (757) (N° 45, liv. 200 *a*), f. 1, etc. — N° 46, liv. 225 *a*), f. 1, etc.).

18. N° 46, liv. 21, f. 4.

19. Marchand de sel du Tshâo-tcheoū (au Chān-tōng moderne), chef d'une révolte importante (875); battu et poursuivi, il se tua (884) (N° 45, liv. 200 *b*), f. 5, etc. — N° 46, liv. 225 *c*), f. 1, etc.).

20. N° 55, liv. 33, ff. 1 à 3.

21. Docteur en 941, d'une famille lettrée; ses quatre frères furent docteurs comme lui; mort à quarante-deux ans dans les premières années des Sóng (N° 53, liv. 72, f. 17, etc.).

nières années des Thâng, n'étaient pas à la hauteur correcte, et on revint aux mesures exactes des Swêi[1].

Le premier empereur de la dynastie des Sóng qui remplaça les Tcheoū (960), trouva le diapason trop élevé, les airs tristes et de mauvais augure[2]; le directeur de la cour des Sacrifices, Hwô Hyèn[3], prenant pour base les grains de millet et le pied en pierre du gnomon du bureau d'Astrologie, reconnut que le pied de Wâng Phŏ était trop court de 0,04, d'où la hauteur excessive du diapason; les lyŭ refaits sur la nouvelle mesure (963-967) furent reconnus d'un lyŭ plus bas que les anciens[4]. Jèn tsōng, empereur mélomane, auteur lui-même d'un traité musical[5], réunit en 1035 deux grandes commissions pour étudier encore le diapason; les membres les plus marquants étaient Tīng Toú, Fàn Tchén, Fâng Choū[6]; on examina s'il fallait fixer le hwâng-tchōng d'après la longueur définie pied, ou déterminer le pied d'après la longueur du tuyau donnant le hwâng-tchōng, on discuta l'emploi des grains de millet rangés en long ou en travers, on rapprocha les mesures usitées des anciennes mesures subsistantes, pieds en bronze, boisseaux, lyŭ en jade, monnaies antiques, et l'on constata que le pied de Hwô Hyèn avait 0,06 de trop; la commission fit exécuter en bronze, d'après le *Swêi choū*, des étalons des anciens pieds et les déposa à la cour des Sacrifices. Mais pour la musique on ne put tomber d'accord; les discussions s'éternisant divisèrent les lettrés et les mandarins presque autant qu'à la même époque l'explication des classiques et les réformes sociales. Quatre règnes furent remplis de ces querelles, pendant lesquelles les Khí-tān et les Joù-tchēn[7] envahissaient le nord de l'Empire : en 1127, l'Empereur étant fait prisonnier, un successeur lui fut donné au sud du Kyāng, la Chine forma de nouveau deux Etats principaux. Sous les Sóng du sud, la musique occupa peut-être moins l'Empereur et les ministres; mais le goût des questions musicales et les connaissances théoriques, sortant du Palais et des orchestres officiels, s'étaient répandus parmi les lettrés. Ceux-ci, simples particuliers, continuèrent donc les recherches sur le diapason, et c'est à ce mouvement que l'on doit l'important ouvrage de Tshái Yuên-tíng, les études et notices de Tchoū Hī, Tchēn Tĕ-syeoú, Ngeoū-yâng Tchī-syeoū[8].

Il sera utile de résumer les conclusions de Tshái Yuên-tíng relatives à la longueur du pied[9]. Cet auteur énumère une vingtaine de pieds qui ont été en usage avant son époque. Le pied des Tcheoū (anéantis en 250 A. C.) est le plus petit, celui des Wéi orientaux est le plus grand, en pied des Tcheoū $= 1$ p. $\frac{5008}{10000}$; Natalis Rondot, dont les travaux font autorité[10], donne comme dimensions extrêmes : pied des Tcheoū, 0m,2041 *v.* 0m,208; pied des Chāng, 0m,319375 *v.* 0m,302; pied des Mîng, 0m,34066. Le pied des Wéi orientaux diffère donc peu du pied des Chāng[11]. D'après Tshái, le pied a fort peu varié depuis les Hân jusqu'aux Lyâng (502-557), tout au moins dans le centre et le sud, partie chinoise de l'Empire; le pied des Sóng, le plus long de cette période, avait seulement : pied des Tcheoū 1,064; une divergence d'environ 1/20 pour une mesure établie sans procédés rigoureux est peu considérable. Mais à partir du IVe siècle, le nord de l'Empire séparé du sud emploie un pied plus grand qui a varié de 0m,22 à 0m,30 environ. Le pied de 0m,20 étant resté en usage pendant de longs siècles, et particulièrement à l'époque où les vraisemblances historiques permettent de placer l'origine du système des lyŭ, on pourrait croire que ce pied a servi de base. Cette conclusion est contraire à la tradition. Au temps de Tshái Yuên-tíng, le pied musical officiel était le *chwéi-tchhĭ*, pied eau, de 590, valant : pied des Tcheoū 1,286, soit 0m,2628; il est généralement admis depuis lors, il était peut-être admis depuis les Swêi que le vrai pied musical divisible en 9 pouces est le pied de Hwâng tī : Natalis Rondot l'identifie au pied des Hyá[12] et l'égale à 0m,2555, valeur assez voisine de la précédente.

L'empire des Lyâo (Khí-tān), l'empire des Kīn (Joù-tchēn), le royaume de Sī-hyá au Tangout[13], qui, à partir du Xe siècle, occupèrent peu à peu la moitié septentrionale de la Chine, tâchèrent d'imiter les rites et la musique des vaincus, eurent même quelque teinture de la théorie musicale. Les Mongols, dynastie des Yuên, qui soumirent le Sī-hyá, qui prirent successivement les capitales des Kīn, Yēn (Péking) en 1215, Pyén (Khāi-fōng) en 1233, qui finalement étendirent leur domination sur tout l'Empire (prise de la capitale des Sóng, aujourd'hui Hâng-tcheoū, 1276), suivant la coutume des barbares recueillirent et employèrent les orchestres des Etats détruits. Tchingiz commença avec les musiciens tangoutains; son fils Ogotai (1239) fit rechercher les instruments et les musiciens des Kīn, à Péking seulement on trouva quatre-vingt-douze hommes; on envoya des choristes étudier à Khyŭ-feoù, près du tombeau de Confucius (1240). Khoubilai avant son avènement s'était intéressé à la musique; en 1264 il fit rassembler de toutes les provinces les instruments de musique, qui furent trouvés en très grand nombre; en 1282 il fit venir ce qui subsistait de l'orchestre des Sóng et le fit compléter par de nouveaux carillons dont on chercha les pierres sonores dans la rivière Seú[14], par des cloches fondues et par divers instruments construits (1286) d'après les lyŭ existants[15]. Pendant cette dynastie et désormais, les

1. N° 47, liv. 145, ff. 1 à 5.

2. N° 48 (Y. l. t., liv. 51, f. 23, etc.). — N° 53, liv. 19, f. 2, etc.

3. Fils d'un ministre des Tsin (936-946), fonctionnaire avant les Sóng et sous les Sóng, mort vers 988 (N° 48, liv. 439. — N° 54, liv. 169, ff. 8, 9).

4. N° 53, liv. 19, f. 33, etc.

5. *King yeoú yô swêi sin king*, en 6 sections, traitant de la tonique, des degrés, des lyŭ, des mesures et poids, etc. (N° 53, liv. 19, ff. 3, 4).

6. Tīng Toú (990-1053), docteur en 1012, ministre en 1046, auteur de plusieurs ouvrages (N° 48, liv. 292. — N° 53, liv. 90, f. 14, etc.). — Fàn Tchén, mandarin sous Jèn tsōng (1022-1063) et ses successeurs, censeur, mort sous Chén tsōng (1067-1085) à l'âge de 81 ans (N° 48, liv. 337. — N° 53, liv. 112, f. 13, etc.). — Fâng Choū, docteur, recommandé à la Cour par Sóng Khî (998-1061, lettré célèbre); la biographie de Fâng Choū ne se trouve ni dans n° 48, ni dans n° 53.

7. Les Khí-tān, peut-être parents des Syēn-pī, paraissent vers la haute Soungari en 479; établis sur le Sira mouren; ils commencèrent l'invasion de l'Empire en 907; empire des Lyâo (947), anéanti par les Joù-tchēn (1125); royaume de Sī-lyâo (Mongolie occidentale et Ili) 1127-1201. Les Joù-tchēn, de race tongouse, sur la Soungari et l'Amour, mentionnés en 961, soumis aux Khí-tān (991), empire des Kīn (1115), anéanti par les Mongols (1234). Voir n°s 49, 50 et autres histoires dynastiques.

8. N° 53, liv. 19, ff. 12 à 15. Je n'ai rien trouvé sur Ngeoū-yâng Tchī-syeoū. — Tchēn Tĕ-syeoū (1178-1235), disciple de Tchoū Hī (N° 48, liv. 437).

9. N° 70 (Y. l. t., liv. 54, f. 14, etc.).

10. N° 33.

11. Dynastie antérieure aux Tcheou.

12. Dynastie antérieure à celle des Chāng, vers l'an 2000 A. C.

13. Un peuple de race tibétaine, les Tâng-hyáng, établi aux confins du Seú-tchhwān, du Chrān-sī et du Kān-soū sous des chefs portant le nom de Li, nom impérial décerné par la dynastie des Thâng, formèrent vers 982 le royaume de Sī-hyá et l'étendirent sur le Tangout; soumis aux Mongols, 1227 (Devéria, *l'Ecriture du royaume de Si-hia ou Tangout*, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1re série, tome XI, 1; 1898).

14. Au Yèn-tcheoū fou, Chan-tōng, non loin de Khyŭ-feoù.

15. N° 51, liv. 68, f. 1, etc.

lettrés ont continué d'écrire des travaux sur les lyŭ, plusieurs ouvrages ont été publiés avec l'approbation ou sous l'inspiration impériale; mais on n'a plus vu la Cour prendre à ces questions un intérêt aussi passionné qu'au XI[e] siècle.

Au début de la dynastie chinoise des Mîng, sur rapport de Lèng Khyĕn[1], le hwâng-tchōng fut établi d'après le *yîng tsào tchhĭ*, pied du ministère des Travaux, égal au pied dit des Chāng, 0^m,319375 : cette longueur qui résulte des figures du *Lyŭ hyŏ sīn chwŏ*[2], est confirmée par Natalis Rondot. Tchoū Tsái-yŭ indique les raisons de ce choix[3] : ce pied ne serait autre que le grand pied des Thâng et aurait été transmis depuis l'artisan mythique Loû Pān. Malgré ces lettres de noblesse, ledit pied n'était pas traditionnel pour les lyŭ. Le prince Tsái-yŭ constatait donc que le hwâng-tchōng de son temps était plus bas que celui de Tshái Yuên-tîng de cinq lyŭ, soit d'une tierce majeure, ce qui, pour l'ancien hwâng-tchōng, ramène sensiblement au pied des Hyá[4], puisque le rapport des vibrations de la tierce majeure à la fondamentale est 5/4; toutefois il demandait de relever le hwâng-tchōng seulement de trois lyŭ, ou de la moitié de l'intervalle en question; on obtenait ainsi, disait-il, non pas la fondamentale des Hán, mais vraiment la fondamentale antique. C'est cependant en pied des Hyá mesuré par 81 grains de millet posés en long qu'il a donné pour les tuyaux les dimensions auxquelles je reviendrai plus loin. Sous la dynastie régnante des Tshīng, le relèvement du diapason a été effectué (1713) au delà du nécessaire. En effet, d'après les définitions officielles[5], le hwâng-tchōng mesure les 9/10 du pied antique, tandis qu'on admettait en général qu'il mesurait le pied antique divisé en neuf parties; le pied antique vaut 81/100 du pied moderne; on a donc pour la longueur du pied fondamental : en pied moderne $0{,}81 \times 0{,}9 = 0{,}729$; en mètre $0{,}319375 \times 0{,}729 =$ 0^m,2328. Le hwâng-tchōng est ainsi supérieur d'environ six lyŭ à celui des Mîng; il n'en résulte d'ailleurs pas une modification semblable dans la hauteur des morceaux exécutés. En effet, le carillon de cloches s'étendait sous les Mîng de *hwâng-tchōng*$_1$ à *kyă-tchōng*$_2$, soit, en ramenant aux lyŭ contemporains, environ de *jwéi-pīn*$_{-1}$ à *nân-lyù*$_1$; le carillon employé depuis 1714 s'étend de *yĭ-tsĕ*$_{-1}$ à *yîng-tchōng*$_1$; il est donc en réalité supérieur de deux ou trois lyŭ seulement à celui des Mîng; la hauteur des autres instruments est réglée sur celle du carillon[6]. Le *Lyŭ lyù tchéng yì*[7] appuie encore d'un autre raisonnement les résultats admis présentement : il remarque que le hwâng-tchōng officiel renferme exactement 1200 grains de millet, le pied répond bien à 81 ou à 100 grains mis en long ou en travers; « la grosseur des grains de millet n'ayant pas changé depuis l'antiquité », on vérifie ainsi que le tuyau actuel est conforme à celui de Lyeoû Hīn que l'on admet égal à celui des Tcheoū. Je doute que l'argument semble convaincant; la longueur reconnue est inférieure à celle que des auteurs anciens ont cru être celle du hwâng-tchōng des Hyá et de Hwâng tí; elle semble également inférieure à celle que rapportait Seū-mà Tshyĕn. On peut croire, en effet, que cet historien, qui gardait l'usage du calendrier des Chāng, conservait aussi, pour les matières musicales connexes aux considérations astrologiques, le pied de la même époque : 81 lignes du pied des Chāng font 0^m,2586, c'est-à-dire à peu près le pied des Hyá. C'est donc toujours à cette mesure que l'on est ramené.

Pour les auteurs chinois, tantôt on appelle hwâng-tchōng le tuyau défini par une certaine longueur : c'est la marche suivie jusqu'ici. Tantôt le hwâng-tchōng est le point de départ de toutes les mesures; mais si nous connaissons le hwâng-tchōng actuel[8] voisin de mi_3, nous savons qu'il a constamment varié : nous n'avons donc pu chercher la solution en ce sens. Nous pouvons maintenant vérifier si le tuyau bouché de 0^m,2328 donne la note que nous attendons comme fondamentale; nous aurons à interpréter la coïncidence ou la divergence reconnue.

Si, dans la formule acoustique $N = \frac{(2n-1)V}{2L}$ (n est le numéro d'ordre de l'harmonique), on fait $n = 1$ et qu'on porte la longueur admise pour le tuyau fondamental, on a $N = \frac{330}{2 \times 0{,}2328} = 708{,}76$, nombre compris entre 696 (fa_3) et 725 ($fa\sharp_3$). Ce résultat n'a pas une valeur absolue, en raison des perturbations de l'air à l'origine du tuyau et de celles produites par l'approche des lèvres, en raison aussi de la perce du tuyau. M. V. Mahillon, qui a étudié les lyŭ avec sa compétence de musicien et de physicien, constate[9] que trois hwâng-tchōng successifs, le moyen étant le hwâng-tchōng fondamental, les extrêmes donnant les octaves supérieure et inférieure, ont les dimensions suivantes :

	LONGUEUR	PERCE
hwâng-tchōng$_{-1}$	2 pieds.	5 lignes.
hwâng-tchōng$_1$	1 p.	3^l,53.
hwâng-tchōng$_2$	0^p,5.	2^l,5.

De là le savant musicologue déduit les lois que je résume ici : 1° la longueur des tuyaux étant en raison inverse du nombre des vibrations, étant donné un tuyau quelconque, pour établir la longueur du tuyau fournissant le demi-ton supérieur, il faut diviser la longueur du tuyau donné par 1,0594631, c'est-à-dire par $\sqrt[12]{2}$: en effet, après douze divisions successives, répondant aux demi-tons successifs, on trouvera la longueur du tuyau qui fournit l'octave supérieure, comme si l'on avait immédiatement divisé par 2; 2° pour établir le diamètre du tuyau fournissant le demi-ton supérieur, il faut diviser le diamètre du tuyau donné par 1,0292857, c'est-à-dire par $\sqrt[24]{2}$: si, en effet, le diamètre d'un second tuyau est la moitié du diamètre d'un premier, la section ou grandeur de la perce sera le quart de la section du premier, et le second donnera la seconde octave supérieure du son du premier; après vingt-quatre divisions successives répondant aux demi-tons successifs des deux octaves, on trouvera enfin le diamètre qui est la moitié du premier diamètre et qui

1. Je n'ai pas trouvé la vie de ce personnage.
2. N° 75.
3. N° 75, liv. 2, f. 4 et sq., ff. 39, 40, 49. — N° 85 (Y. l. t., liv. 65, f. 8 v°).
4. En prenant pour unité le pied des Hyá, le pied des Chāng est exprimé par 1,25, le pied des Tcheou par 0,8, le pied des Hyá vaut donc $\frac{0{,}319375}{1{,}25} = 0{,}2555$.
5. N° 86, 1re partie, I, f. 11. — N° 66, liv. 416, f. 18 r°. — N° 65, liv. 33, f. 1 v°. — N° 67, liv. 27, ff. 1, 2.
6. N° 52, liv. 61, f. 13 et sq. — N° 66, liv. 410, f. 8 v°.
7. N° 86, 1re partie, I, f. 11.
8. Le P. Amiot transcrit le hwâng-tchōng par fa_2, M. van Aalst emploie ut_3; mais ces deux auteurs reconnaissent que leur choix a été guidé par des raisons étrangères à la hauteur réelle du hwâng-tchōng. « J'en ai agi ainsi, dit le P. Amiot, p. 115, parce qu'en prenant fa pour le son générateur, tout le système diatonique des Chinois se trouve rendu par des notes naturelles; ... enfin parce qu'après avoir noté des airs chinois à notre manière en faisant répondre le koung au fa, j'ai toujours satisfait les oreilles chinoises en les exécutant..... » M. van Aalst, p. 13, admet la presque identité du hwâng-tchōng avec $ré_3$.
9. N° 110, 14e année, notices 859-861, p. 188 et suivantes.

caractérise le tuyau fournissant la seconde octave supérieure. « C'est en cette donnée sur la grandeur de la perce, poursuit M. Mahillon, que la théorie chinoise est en avance sur la nôtre, qui ne donne à ce sujet aucun renseignement. Le prince Tsâi-yŭ n'explique pas cette théorie, il se contente de poser des chiffres; mais il ne nous a pas été difficile d'en déduire les règles que nous venons d'énoncer, et nous en avons vérifié l'exactitude par la construction des lyŭ auxquels elles se rapportent. » Nous reviendrons plus loin sur la division de l'octave en douze degrés et sur les travaux du prince Tsâi-yŭ; pour le moment nous tirerons de ces remarques la seule conclusion que la formule générale est insuffisante, ne tenant pas compte du diamètre : il n'est pas surprenant que le nombre calculé soit seulement approché.

Quand M. Mahillon, d'après les dimensions du P. Amiot et du prince Tsâi-yŭ, construisit les trois hwâng-tchōng, il en tira les sons $mi\flat_3$, $mi\flat_4$, $mi\flat_5$ un peu au-dessus de notre diapason normal ($la_3 = 870$); mais il reconnut depuis lors que les lyŭ sont des tuyaux bouchés, alors qu'il avait construit des tuyaux ouverts; reprenant ses expériences, il trouva enfin mi_2, mi_3, mi_4, notes qui s'écartent peu du *fa* du P. Amiot, puisque le diapason européen était très bas à l'époque de ce missionnaire. M. Mahillon a encore construit[1] d'après le prince Tsâi-yŭ un *hwâng-tchōng-tchhî* **203**, sorte de flûte traversière ayant la

203. Hwâng-tchōng-tchhî, d'après le prince Tsai-yŭ. (N° 110, notice 865, p. 196.)

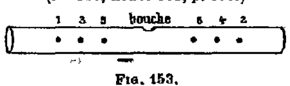


Fig. 153.

bouche au milieu du tuyau et trois trous de chaque côté de la bouche : les trous latéraux 5 et 6 divisent le tuyau en tiers, les trous 3 et 4 marquent le quart, les trous 1 et 2 le sixième de la longueur totale; les longueur et perce du tuyau, les diamètres des trous sont conformes aux mesures données. Si l'on souffle dans cet instrument en bouchant tous les trous, on entend mi_4; en débouchant les trous successivement dans l'ordre 1, 2, 3, 4, 5, 6, ou 2, 1, 4, 3, 6, 5, on obtient la série fa_4 $fa\sharp_4$ sol_4 $sol\sharp_4$ la_4 $la\sharp_4$. Ce diapason flûte donne donc l'octave supérieure (mi_4) de la fondamentale et les notes comprises entre cette octave et sa quinte; c'est là probablement un instrument de démonstration; les dimensions conformes aux mesures de la période Khâi-yuên (713-741) le rapportent au VIIIe siècle. Il est important de constater par expérience qu'à plus de huit siècles de distance le prince Tsâi-yŭ a pu retrouver exactement le diapason des Thâng.

L'accord du khîn, tel que je l'ai constaté, est plus élevé : la première corde donne approximativement $ré_2$, ce qui met le hwâng-tchōng à sol_3.

Le diapason a donc beaucoup varié à travers les âges; il n'est pas uniforme aujourd'hui, il l'était encore moins jadis. Chèn Kwŏ[2] constate de son temps l'existence de deux diapasons : celui du Conservatoire, *Kyâo fâng*[3], supérieur aux lyŭ officiels d'un peu moins de deux lyŭ; celui de la musique septentrionale, conforme aux lyŭ et à la tradition des Thâng; le premier d'ailleurs avait, depuis la fin du Xe siècle, baissé de trois lyŭ. Tchoū Hi[4] note que, les musiciens n'ayant plus le soin d'accorder leurs instruments à cordes sur les flûtes, la hauteur des morceaux n'est plus fixe. De même aujourd'hui, les musiciens non officiels se rapportent à l'oreille seule, avec les mêmes inconvénients. L'équivalence du hwâng-tchōng en note européenne ne peut donc être fixée absolument; il serait, d'autre part, très incommode d'admettre des équivalences diverses pour les divers genres et les diverses époques, la précision que l'on chercherait par là risquerait fort d'être illusoire. Nous conviendrons donc de fixer : $hwâng\text{-}tchōng_1 = mi_3$; la raison principale de ce choix est la plus longue possession d'état rappelée plus haut.

CHAPITRE II

L'échelle des lyŭ.

Le premier texte précis sur les lyŭ est dans le *Lyù chi tchhwēn tshyeoū*[5]; M. Chavannes a cité et commenté ce passage dans l'appendice II, p. 636, du tome III des *Mémoires historiques*[6]. « Le *hwâng-tchōng* produit le LÌN-TCHŌNG; le LÌN-TCHŌNG produit le *thâi-tsheoū*; le *thâi-tsheoū* produit le NÂN-LYÙ; le NÂN-LYÙ produit le *koū-syèn*; le *koū-syèn* produit le YÌNG-TCHŌNG; le YÌNG-TCHŌNG produit le *jwēi-pīn*; le *jwēi-pīn* produit le *tá-lyù*; le *tá-lyù* produit le YI-TSĔ; le YI-TSĔ produit le *kyă-tchōng*; le *kyă-tchōng* produit le WOÛ-YÌ; le WOÛ-YÌ produit le *tchóng-lyù*. Aux trois parties du générateur on ajoute une partie pour faire la génération supérieure; aux trois parties du générateur on retranche une partie pour faire la génération inférieure; le *hwâng-tchōng*, le *tá-lyù*, le *thâi-tsheoū*, le *kyă-tchōng*, le *koū-syèn*, le *tchóng-lyù*, le *jwēi-pīn* appartiennent à la génération supérieure; le LÌN-TCHŌNG, le YI-TSĔ, le NÂN-LYÙ, le WOÛ-YÌ, le YÌNG-TCHŌNG, appartiennent à la génération inférieure. » La formule que Lyù Poŭ-wêi assigne à la production des lyŭ, équivaut en langage moderne à celle-ci : le tuyau qui a pour longueur les 4/3 de la longueur du tuyau générateur, appartient à la génération supérieure et fournit la quarte inférieure, c'est-à-dire l'octave basse de la quinte, du son du tuyau générateur; le tuyau qui a pour longueur les 2/3 de la longueur du tuyau

I. *hwâng-tchōng.*	II. LÌN-TCHŌNG.	III. *thâi-tsheoū.*	IV. NÂN-LYÙ.	V. *koū-syèn.*	VI. YÌNG-TCHŌNG.
mi_3 810	si_3 540	$fa\sharp_3$ 720	$ut\sharp_4$ 480	$sol\sharp_3$ 640	$ré\sharp_4$ 426,6666
quinte.	8ve b. de la 5te.	quinte.	8ve b. de la 5te.	quinte.	8ve b. de la 5te.

VII. *jwēi-pīn.*	VIII. *tá-lyù.*	IX. YI-TSĔ.	X. *kyă-tchōng.*	XI. WOÛ-YÌ.	XII. *tchong-lyù.*	Ī. *hwâng-tchōng.*
$la\sharp_3$ 568,8888	fa_3 758,5166	ut_4 505,6766	sol_3 674,2333	$ré_4$ 449,4866	la_3 599,3133	mi_3 709,0844
8ve b. de la 5te.	quinte.	8ve b. de la 5te.	quinte.	8ve b. de la 5te.	8ve b. de la 5te.	

1. N° 110, 14e année, notice 865, p. 196.
2. N° 24, liv. 6, f. 2 r°; supplément au liv. 7, ff. 16, 17
3. Sur le Conservatoire, voir chap. XIII, p. 199
4. N° 27, liv. 41.
5. N° 21, section VI Yin lyu, 2e partie, f. 3 et sq.
6. N° 35.

générateur, appartient à la génération inférieure et fournit la quinte du son du tuyau générateur. La progression des lyŭ peut se traduire dans le tableau précédent, où les nombres sont proportionnels aux longueurs.

Cette progression est tenue pour fermée, le dernier terme (Ī) reproduisant le premier, sauf une différence qui sera étudiée plus tard; les notes successives forment une marche de douze quintes justes ascendantes et sont abaissées d'une octave chaque fois qu'il est nécessaire pour les ramener dans l'intervalle *hwâng-tchōng*$_1$ *hwâng-tchōng*$_2$ (mi_3 mi_4). Ainsi III = $fa\sharp_3$ est l'octave basse de $fa\sharp_4$ quinte de si_3 = II; cette octave basse de la quinte, en d'autres termes cette quarte inférieure, est, d'après les Chinois, de génération supérieure, le nouveau tuyau étant en effet plus long que son générateur. Les générations supérieure et inférieure, c'est-à-dire les quartes descendantes et les quintes montantes, n'alternent pas régulièrement; les tuyaux VII, VIII, XII, Ī, forment tous avec ceux qui les précèdent directement des quartes descendantes. Pour les tuyaux XII *tchóng-lyù* et Ī *hwâng-tchōng*, le fait a été peu remarqué, les théoriciens ayant d'habitude considéré les douze premiers lyŭ seuls. La suite VI *ying-tchōng* VII *jwēi-pīn* VIII *tá-lyù* formant deux quartes descendantes successives a, au contraire, été notée d'abord par Lyù Poŭ-wêi, puis par Hwâi-nân tseù[1], Seŭ-mà Pyeoŭ, Toù Yeoú et leurs successeurs, tandis que Seŭ-mà Tshyên et Pān Koú indiquent l'abaissement d'une octave régulièrement de deux en deux quintes[2]. Sous cette dernière formule, les six lyŭ du principe yâng sont de la génération supérieure, les six lyŭ du principe yīn appartiennent à la génération inférieure : mais cette symétrie ne cadre pas avec l'acoustique.

En rangeant les sons non plus dans l'ordre de génération, mais suivant les hauteurs inversement proportionnelles aux longueurs des tuyaux, on obtient dans l'intervalle de l'octave une échelle de douze degrés; le second hwâng-tchōng doit alors représenter la quinte ascendante (399, 5422), et non la quarte basse de tchóng-lyù, il répondra à mi_4. Dans le tableau ci-contre, la colonne *b*) donne les longueurs calculées sur la base 810; les colonnes suivantes renferment les chiffres indiqués *c*) par Seŭ-mà Tshyēn, *e*) par Toù Yeoú avec lesdites mesures réduites à la même unité, *d*) et *f*).

Pour les mesures de Seŭ-mà Tshyēn, j'ai adopté les corrections indiquées par Tshâi Yuên-tíng et en partie déjà par Seŭ-mà Tchēng[3] : 2° 75 2/3 pour 75 1/3; 3° 72 pour 70 2/7; 4° 67 1/3 pour 61 1/3; 5° 64 pour 60 4/7; 7° 56 2/3 pour 56 1/3; 8° 54 pour 50 4/7; 9° 50 2/3 pour 54 2/3; 10° 48 pour 40 8/7. Ces erreurs grossières ne peuvent être que des fautes de copie. Dans les mesures de Toù Yeoú[4], j'ai introduit aussi deux corrections indiquées par le calcul : 4° $\frac{1075}{2187}$ pour $\frac{1079}{2187}$; 12° $\frac{20}{27}$ pour $\frac{20}{21}$. Les mesures de Toù Yeoú, plus approchées que celles de Seŭ-mà Tshyēn grâce à l'emploi des fractions à forts dénominateurs, sont difficiles à réaliser en raison de leur précision même.

Le hwâng-tchōng issu du tchóng-lyù est plus court que le hwâng-tchōng primitif; en d'autres termes, le *hwâng-tchōng*$_2$ est plus élevé que l'octave du *hwâng-*

	ÉCHELLE PAR QUINTES		ÉCHELLE TEMPÉRÉE	
	Longueur des cordes.	Rapport des vibrations.	Longueur des cordes.	Rapport des vibrations.
VIII. *tá-lyu*	$\frac{2048}{2187}$	1,0678	$\frac{128}{135}$	1,0547
X. *kyă-tchōng*	$\frac{16.384}{19.683}$	1,2020	$\frac{1024}{1215}$	1,1865
XII. *tchóng-lyù*	$\frac{131.072}{177.147}$	1,3515	3/4	1,3333
XIII. *hwâng-tchōng*$_2$ ...	$\frac{262.144}{531.441}$	2,0272	1/2	2,0000

tchōng$_1$: la treizième quinte juste, en effet, est plus haute que l'octave du son fondamental, le rapport de cette quinte à cette octave est exprimé par $\frac{524.288}{531.441}$ soit $\frac{2^{16}}{3^{12}}$, et la différence porte le nom de comma pythagoricien. L'échelle des lyŭ, non seulement pour l'octave mais pour tous les degrés, diffère de l'échelle tempérée, l'écart étant sensible surtout pour les quintes élevées. Les exemples ci-dessus sont relatifs aux cordes, ils ne sont donc soumis à aucune correction en raison des diamètres.

Lyù Poŭ-wêi connaît déjà la mesure approchée du hwâng-tchōng$_2$ comme treizième quinte; il conte comment Ling lwên, ministre de l'empereur Hwâng tí, inventa les lyŭ[5]. « Il prit des bambous dans la

a)	*b*)	*c*)	*d*)	*e*)	*f*)
1. *hwâng-tchōng*$_1$	810	81 lignes	810	9 pouces	810
2. *tá-lyù*	758,5106	75 2/3	756,6666	8 $\frac{104}{243}$	758,5182
3. *thâi-tsheoŭ*	720	72	720	8	720
4. *kyă-tchōng*	674,2333	67 1/3	673,3333	7 $\frac{1075}{2187}$	674,2386
5. *koŭ-syèn*	640	64	640	7 1/9	640
6. *tchóng-lyù*	599,3133	59 2/3	596,6666	6 $\frac{12974}{19683}$	599,3232
7. *jwēi-pīn*	568,8888	56 2/3	566,6666	6 $\frac{26}{81}$	568,8888
8. LÎN-TCHŌNG	540	54	540	6	540
9. YÍ-TSĔ	505,6766	50 2/3	506,6666	5 $\frac{451}{729}$	505,6789
10. NÂN-LYÙ	480	48	480	5 1/3	480
11. WOŬ-YÎ	449,4866	44 2/3	446,6666	4 $\frac{6524}{6561}$	449,4924
12. YÍNG-TCHŌNG	426,6660	42 2/3	426,6660	4 $\frac{20}{27}$	426,6666
13. HWÂNG-TCHŌNG$_2$	399,5422				

1. Lyeoû Ngan (mort en 122 A. C.), membre de la famille impériale, roi de Hwâi-nân, taoïste (N° 36, liv. 44, f. 6, etc.).

2. N° 54 (Y. l. t., liv. 51, ff. 11 r°, 13 v°). — N° 35, tome III, pp. 315, 632. — N° 30, liv. 21 *a*), f. 7 r°. — N° 38, liv. 1, ff. 7 v°, 12 r°. — N° 34, liv. 25, ff. 8, 9.

3. Auteur des *Sŏ yin*, commentaire des *Chì kí*, VIIIe s.

4. N° 54 (Y. l. t., liv. 51, f. 17 v°).

5. N° 21, section V, *Koù yŏ*, 5e partie, f. 9 r° : 取竹於解谿之谷。以生空竅厚均者。斷兩節間。其長三寸九分。而吹之以爲黃鍾之宮。

vallée de la rivière Hyài, parce qu'ils y croissent d'un calibre gros et égal; ayant coupé dans l'intervalle de deux nœuds la longueur de trente-neuf lignes, en soufflant dans le tuyau il produisit la prime hwâng-tchōng » : 39 lignes sont précisément, en donnant 81 lignes au hwâng-tchōng, la longueur du *hwâng-tchōng*$_2$ calculé comme treizième quinte; comme octave il mesurerait $40^l,5$. Bien que Lyù Poŭ-wêi n'indique pas d'autre dimension, la coïncidence est trop précise pour être due au hasard.

Puisque la progression des douze quintes ne ramène pas au point de départ, peut-on se contenter des douze premiers lyŭ? Si l'on étend la progression au delà de la série primitive, les nouveaux lyŭ ne sont pas d'accord avec les premiers, ils donnent des sons vraiment nouveaux, quoique voisins; la seconde série, non plus que la troisième ou la quatrième, n'atteindra le *hwâng-tchōng*$_1$; jamais le treizième tube d'aucune série ne reproduira le tube fondamental, puisque ces treizièmes tubes sont mesurés en fonction du fondamental par les puissances successives de $\frac{524.288}{531.441}$ et qu'aucun de ces rapports n'est égal à 1. D'autre part, les lyŭ étant produits par quintes montantes (2/3) et par quartes descendantes (4/3), si on applique les deux multiplicateurs au même nombre, on obtient deux produits l'un double de l'autre : *lin-tchōng*$_1$ $540 \times 2/3 = 360$ *thâi-tshcoŭ*$_2$; *lin-tchōng*$_1$ $540 \times 4/3 = 720$ *thâi-tshcoŭ*$_1$. La notion de l'octave juste est donc supposée par la génération même des lyŭ, si elle n'est déjà révélée par l'observation de la voix humaine et de la corde vibrante. Le conflit de la quinte et de l'octave, l'impossibilité de passer de l'un à l'autre système, n'ont pu échapper longtemps aux musiciens ni aux théoriciens. Ces considérations n'apparaissent avec clarté que dans des ouvrages relatifs à des époques postérieures à celle des Hân; toutefois il est probable que cette difficulté connue de Tsyào Yên-cheoŭ et de King Fâng les a conduits à la série de soixante lyŭ qu'ils ont expliquée par des comparaisons de philosophie naturelle. King Fâng avait calculé exactement des nombres proportionnels aux soixante lyŭ et qui ont été conservés par Seū-mà Pyeoŭ[1]. Il suffira de donner deux groupes d'exemples, les premiers pour montrer la génération des tuyaux à partir du tchóng-lyù, les autres pour indiquer la division de l'intervalle entre deux lyŭ primitifs.

La production des lyŭ continue avec les mêmes alternatives de génération supérieure et de génération inférieure[2], les lyŭ XIII, XXV, XXXVII, XLIX prenant place d'après leur nombre proportionnel après le hwâng-tchōng, et de même XIV, XXVI, XXXVIII, L après le lin-tchōng, etc. Mais le passage du LIII au LIV devrait être une quinte, d'après les précédents V-VI, XVII-XVIII, XXIX-XXX, XLI-XLII; on trouve au contraire :

					Intervalle qui suit chaque lyŭ.
I.	黃鍾	*hwâng-tchōng*	177.147		
XI.	無射	*woŭ-yĭ*	98.304		8ve basse de la 5te.
XII.	中呂	*tchóng-lyù*	131.072		8ve basse de la 5te.
XIII.	執始	*tchĭ-chì*	174.762	[2/3]	quinte.
XIV.	去滅	*khyu-myĕ*	116.508	[4/9]	8ve basse de la 5te.
XV.	時息	*chî-sĭ*	155.344	$\left[\frac{16}{27}\right]$	quinte.
XVI.	結躬	*kyĕ-kōung*	103.563	$\left[\frac{5}{81}\right]$	8ve basse de la 5te.
XVII.	變虞	*pyén-yû*	138.084	$\left[\frac{20}{243}\right]$	quinte.
XVIII.	遲內	*tchhî-néi*	92.056	$\left[\frac{40}{729}\right]$	8ve basse de la 5te.
XIX.	盛變	*chéng-pyén*	122.741	$\left[\frac{889}{2.187}\right]$	8ve basse de la 5te.
XX.	分否	*fēn-phì*	163.654	$\left[103.655\frac{1.369}{6.561}\right]$	quinte.
XXI.	解形	*kyài-hîng*	109.103	$\left[\frac{9.209}{19.683}\right]$	8ve basse de la 5te.
XXII.	開時	*khāi-chî*	145.471	$\left[\frac{17.513}{59.049}\right]$	quinte.
XXIII.	閉掩	*pi-yèn*	96.980	$\left[\frac{153.224}{177.147}\right]$	8ve basse de la 5te.
XXIV.	南中	*nân-tchōng*	129.307	$\left[\frac{435.749}{531.441}\right]$	8ve basse de la 5te.
XXV.	丙盛	*pìng-chéng*	172.410	$\left[\frac{680.114}{1.594.323}\right]$	quinte, etc.

LII.	夷汗	*yî-hán*	99.487	$\left[\frac{3.912.181.531.763.287.539}{12.157.665.459.056.928.801}\right]$	8ve basse de la 5te.
LIII.	依行	*yi-hîng*	132.583	$\left[\frac{3.491.060.667.096.221.355}{36.472.996.377.170.786.403}\right]$	8ve basse de la 5te.
LIV.	色育	*sĕ-yu*	176.777	$\left[\frac{50.437.239.019.155.671.823}{109.418.989.131.512.359.209}\right]$	quinte.

Calculé comme quinte, le lyŭ LIV serait représenté par 88.388; or l'octave du hwâng-tchōng étant 88.573, le lyŭ LIV serait hors de l'octave *hwâng-tchōng*$_1$ *hwâng-tchōng*$_2$. Il en résulte que LIV prend place immédiatement après le hwâng-tchōng, LV après le lin-tchōng, et ainsi de suite. Les lyŭ secondaires ne sont pas répartis également entre les lyŭ primitifs :

1. N° 38, liv. 1, f. 2 et sq.

2. Dans le tableau précédent, j'ai mis entre crochets les fractions qui complètent les nombres de King Fâng et les corrections à faire au texte; il n'y a que huit corrections pour toute la liste des soixante lyŭ; les autres divergences viennent du fait que le nombre a été forcé quand la fraction complémentaire approche de l'unité.

1. *kwâng-tchōng*	黄 鐘	....	177.147
sè-yū	色 育	....	176.777
tchī-chi	執 始	....	174.762
ping-chèng	丙 盛	....	172.410
fēn-tóng	分 動	....	170.080
tchī-mŏ	質 末	....	167.800
2. *ta-lyù*	大 呂	....	165.888
3 lyū secondaires.			
3. *thai-tsheoū*	太 簇	....	157.464
5 lyū secondaires.			
4. *kyā-tchōng*	夾 鐘	....	147.456
3 lyū secondaires.			
5. *koū-syèn*	姑 洗	....	139.968
5 lyū secondaires.			
6. *tchóng-lyù*	仲 呂	....	131.072
3 lyū secondaires.			
7. *juêi-pīn*	蕤 賓	....	124.416
4 lyū secondaires.			
8. *lin-tchōng*	林 鐘	....	118.098
5 lyū secondaires.			
9. *yî-tsĕ*	夷 則	....	110.592
3 lyū secondaires.			
10. *nân-lyù*	南 呂	....	104.976
5 lyū secondaires.			
11. *woû-yī*	無 射	....	98.304
3 lyū secondaires.			
12. *ying-tchōng*	應 鐘	....	93.312
4 lyū secondaires.			

Il est superflu de dire que les soixante degrés de l'octave sont peu perceptibles et difficilement réalisables; une légère différence de température faisant varier le son d'un intervalle important relativement à celui de deux degrés successifs, jamais cette échelle ne sera juste. Le système de King Fâng semble avoir eu quelque application au moyen du tchwèn 204[1]; celui de Tshyên Lŏ-tchī[2] au v[e] siècle, repris sous les Lyâng, était de la théorie pure : les trois cents nouveaux tuyaux, joints aux soixante lyū précédents, furent mis en rapport avec les trois cent soixante jours de l'année.

Ces fantaisies furent à peu près oubliées par la suite. Du système de King Fâng, au contraire, on trouve encore quelque chose dans les *pyén lyū*, lyū modifiés, et dans les sons-fils, les demi-lyū de Tshâi Yuên-tíng; celui-ci d'ailleurs ne fait que reprendre et éclaircir une théorie exposée par Toù Yeoû[3]. Les deux auteurs appellent « son-fils » le son d'un tuyau de demi-longueur; mais il y a deux sortes de sons-fils. Le hwâng-tchōng de 9 pouces donnant la fondamentale, le tuyau de 4p,5 ou *hwâng-tchōng*$_2$ donnera l'octave[4] qui est un son-fils. Le hwâng-tchōng, calculé comme quinte du tchóng-lyù, sera encore un son-fils; mesuré par l'expression $4+\frac{25.948}{59.049}$, il est plus court et donne un son plus haut que le tuyau de 4p,5; il n'est autre que la moitié du tchī-chi de King Fâng. Les tuyaux calculés à la suite sont ceux que j'ai indiqués p. 88 sous les n[os] XIV à XXIV; ils forment une échelle légèrement plus haute que la première (n[os] I à XII); c'est eux que l'on appelle *pyén lyū* par opposition aux tuyaux primitifs dits *tchéng lyū*, lyū vrais. Les uns comme les autres donnent naissance à des demi-lyū ou sons-fils; deux octaves renferment donc 48 sons. Seulement les auteurs déclarent que, vu la complication croissante des expressions numériques, il n'y a pas lieu de poursuivre la série au delà du lyū XVIII; les lyū I à VI ont donc leurs pyén lyū, les lyū VII à XII en sont privés. Pour des motifs de convenance on écarte encore 14 lyū et il reste une série de 28 tuyaux fournissant une échelle facile à tirer du tableau de la section 9 du *Lyū lyù sīn choū*; ces tuyaux sont classés ci-dessous dans l'ordre d'acuité croissante des sons.

1. *hwâng-tchōng*$_1$.
2. *tá-lyù*$_1$.
3. *thái-tsheoū*$_1$.
4. *kyā-tchōng*$_1$.
5. *koū-syèn*$_1$.
6. *tchóng-lyù*$_1$.
7. *jwêi-pīn*$_1$.
8. *lin-tchōng*$_1$.
9. *lin-tchōng*$_1$ *(pyén)*.
10. *yî-tsĕ*$_1$.
11. *nân-lyù*$_1$.
12. *nân-lyù*$_1$ *(pyén)*.
13. *woû-yī*$_1$.
14. *ying-tchōng*$_1$.
15. *ying-tchōng*$_1$ *(pyén)*.
16. *hwâng-tchōng*$_2$ *(pyén)*.
17. *tá-lyù*$_2$.
18. *thái-tsheoū*$_2$.
19. *thai-tsheoū*$_2$ *(pyén)*.
20. *kyā-tchōng*$_2$.
21. *koū-syèn*$_2$.
22. *koū-syèn*$_2$ *(pyén)*.
23. *tchóng-lyù*$_2$.
24. *jwêi-pīn*$_2$.
25. *lin-tchōng*$_2$ *(pyén)*.
26. *yî-tsĕ*$_2$.
27. *nân-lyù*$_2$ *(pyén)*.
28. *woû-yī*$_2$.

Les pyén lyū ainsi choisis prennent place dans les groupes harmoniques suivants, où ils sont toujours issus du tchóng-lyù; les numéros en tête des colonnes marquent le nombre des quintes à partir de tchóng-lyù : en d'autres termes, si l'on diminue de 1 le numéro de la colonne, on a le nombre de pyén lyū qui y sont employés.

1)	3)	5)	7)	2)	4)	6)
jwêi-pīn$_1$.	*yî-tsĕ*$_1$.	*woû-yī*$_1$.	*hwâng-tchōng*$_2$ *(p)*.	*tá-lyù*$_2$.	*kyā-tchōng*$_2$.	*tchóng-lyù*$_2$.
ta-lyù$_1$.	*kyā-tchōng*$_1$.	*tchóng-lyù*$_1$.	*lin-tchōng*$_1$ *(p)*.	*yî-tsĕ*$_1$.	*woû-yī*$_1$.	*hwâng-tchōng*$_2$ *(p)*.
yî-tsĕ$_1$.	*woû-yī*$_1$.	*hwâng-tchōng*$_2$ *(p)*.	*thai-tsheoū*$_2$ *(p)*.	*kyā-tchōng*$_2$.	*tchóng-lyù*$_2$.	*lin-tchōng*$_1$ *(p)*.
kyā-tchōng$_1$.	*tchóng-lyù*$_1$.	*lin-tchōng*$_1$ *(p)*.	*nân-lyù*$_1$ *(p)*.	*woû-yī*$_1$.	*hwâng-tchōng*$_2$ *(p)*.	*thai-tsheoū*$_2$ *(p)*.
woû-yī$_1$.	*hwâng-tchōng*$_2$ *(p)*.	*thai-tsheoū*$_2$ *(p)*.	*koū-syèn*$_2$ *(p)*.	*tchóng-lyù*$_2$.	*lin-tchōng*$_2$ *(p)*.	*nân-lyù*$_2$ *(p)*.
tchóng-lyù$_1$.	*lin-tchōng*$_1$ *(p)*.	*nân-lyù*$_1$ *(p)*.	*ying-tchōng*$_1$ *(p)*.	*hwâng-tchōng*$_2$ *(p)*.	*thai-tsheoū*$_2$ *(p)*.	*koū-syèn*$_2$ *(p)*.

Si l'on néglige de distinguer les deux octaves, on compte six pyén lyū : *hwâng-tchōng p.*, *thái-tsheoū p.*, *koū-syèn p.*, *lin-tchōng p.*, *nân-lyù p.*, *ying-tchōng p.* La pratique est divergente. Depuis le x[e] siècle, si l'on en croit Tchoū Hī, dès le v[e] d'après Tchoū Kyén[5], on n'a gardé que quatre des lyū auxiliaires qui sont représentés dans les carillons de cloches et de pierres, ce sont les lyū fils de hwâng-tchōng, tá-lyù, thái-tsheoū, kyā-tchōng, dits les quatre *tshīng chēng*, sons aigus[6]. On parle donc parfois des seize lyū, en réunissant les quatre sons aigus aux douze sons de l'octave; on les trouve employés encore au xvi[e] siècle d'après le prince héritier de Tchéng (n[os] 74 à 85). L'échelle de seize notes permet la transposition d'un nombre réduit de mélodies rituelles renfermées dans des intervalles peu étendus; Tchoū Hī déplorait déjà l'ignorance des musiciens qui avaient oublié les ressources dont ils disposaient à l'époque des Thâng[7]; peu auparavant un

1. On sait que Nicolas Mercator et Holder ont établi un système de tempérament de 53 degrés; ils suivaient les traces de King Fâng, s'arrêtant au lyū LIII dont j'ai marqué plus haut la particularité.

2. Grand astrologue dans la période Yuên-kyā (424-453) (N° 30, liv. 12, f. 16 r°. — N° 42, liv. 16, ff. 3 v° et 9 à 13).

3. N° 54 (Y. l. t., liv. 51. ff. 10 et sq., 19 v°). — N° 70 (Y. l. t., liv. 52, sections 5, 8, 9; liv. 53, section 5). — N° 27, liv. 41.

4. En réalité, si la section est la même, ce ne sera pas exactement l'octave : voir p. 85.

5. Y. l. t., liv. 53, f. 40 r°. — N° 20 (Y. l. t., liv. 69, f. 13 v°).

6. Voir n° 85 (Y. l. t., liv. 69, f. 2 r°). L'épithète *tshīng* désigne plus récemment un degré diésé.

7. N° 62, liv. 53, f. 40 r°. — N° 27, liv. 41.

fonctionnaire des rites, Tchhên Yâng, lettré érudit, auteur d'un traité musical (n° 69), avait même proposé de revenir à l'antiquité en supprimant les quatre sons aigus et les deux *pyén* ou degrés auxiliaires. Tshâi Yuên-ting affirme que les quatre sons aigus sont des pyén lyü; Tchoû Hî les tient pour des lyü vrais, de demi-longueur; il nous est difficile de juger entre eux, les demi-lyü, vrais ou modifiés, ne donnant jamais des sons justes en raison du diamètre constant; les lyü modifiés semblent toutefois mieux dans l'esprit de la vieille théorie chinoise, hostile au tempérament[1].

Ce n'est pas toutefois que le tempérament n'ait été imaginé bien avant l'époque de Tchoû Hî. Tshâi Yuên-ting, et plus tard le prince Tsái-yü[2] rappellent presque dans les mêmes termes que Hô Tchhêng-thyēn et Lyeoû Tchŏ[3] repoussaient le système de King Fâng, c'est-à-dire la progression indéfinie des quintes justes; « ils voulaient forcer les nombres correspondant à lin-tchōng et à tous les lyü suivants, de sorte que tchóng-lyù donnât naissance de nouveau à hwâng-tchōng et que, le cercle étant complet, on se bornât à douze lyü[4]. » Le *Swéi choū*[5] confirme ces indications : « Hô Tchhêng-thyēn ayant établi de nouveaux nombres proportionnels, il en résulta que du tchóng-lyù on tira encore le hwâng-tchōng »; suivent les longueurs de quatre des lyü nouveaux, conformes au tableau plus complet donné par le *Sóng choū*[6]. Aucun de ces ouvrages ne dit expressément que les lyü nouveaux sont ceux de l'école de Hô Tchhêng-thyēn, mais la concordance des époques et l'allure des textes permettent de le supposer. Le tableau suivant donne dans la colonne *g*) les chiffres du *Sóng choū*, dans la colonne *h*) les nombres proportionnels calculés sur la base 810, dans la colonne *i*) les nombres proportionnels d'après la base 100; ces deux dernières colonnes serviront à comparer les longueurs des lyü de Hô Tchhêng-thyēn avec celles qui ont été données plus haut et celles qui seront données plus loin.

a)	*g*)	*h*)	*i*)
1. *hwâng-tchōng*$_1$	9 pouces	810	100
2. *ta-lyu*	8,49 (très fort)	764,4	94,36
3. *thái-tsheou*	8,02	721,8	89,11
4. *kyā-tchōng*	7,58	682,2	84,22
5. *koū-syén*	7,15 (un peu fort)	643,6	79,45
6. *tchóng-lyù*	6,77	609,3	75,22
7. *jwéi-pīn*	6,38 (un peu fort)	574,3	70,89
8. *lîn-tchōng*	6,01	540,9	66,77
9. *yî-tsê*	5,70 (faible)	512,8	63,31
10. *nân-lyu*	5,36 (un peu fort)	482,5	59,56
11. *woû-yì*	5,095	458,55	56,61
12. *yîng-tchōng*	4,79 (fort)	431,3	53,24
13. *hwâng-tchōng*$_2$	4,5	405	50

Cette échelle, à part l'octave, ne contient pas de valeurs acoustiques pures, ainsi que l'établit la comparaison suivante :

	Nouveaux lyü.	*Valeurs acoustiques.*
1. *hwâng-tchōng*	9	9
5. *koū-syén* (3[re] maj.)	7,15	$9 \times 4/5 = 7,2$
6. *tchóng-lyù* (4[te])	6,77	$9 \times 3/4 = 6,75$
8. *lin-tchōng* (5[te])	6,01	$9 \times 2/3 = 6$

Le tempérament de Hô Tchhêng-thyēn n'est donc pas l'un des tempéraments inégaux anciennement usités chez nous, pas davantage le tempérament égal que nous employons aujourd'hui. Les Chinois ont sans doute procédé par tâtonnements et, fuyant la hauteur exagérée de l'échelle des quintes, ils ont fixé plusieurs notes trop bas (p. e. 4[e], 5[e], 6[e], 7[e], 9[e], 11[e], 12[e]).

Wâng Phŏ employa pour son tchwèn **204** une autre formule de tempérament[7]; les mesures sont cette fois données en pieds.

a)	*j*)	*k*)	*l*)
1. *hwâng-tchōng*$_1$	9 pieds	810	100
2. *tá-lyù*	8,44	757,6	93,77
3. *thái-tsheoū*	8	720	88,88
4. *kyā-tchōng*	7,51	675,9	83,44
5. *koū-syén*	7,13	641,7	79,22
6. *tchóng-lyù*	6,68	601,2	74,22
7. *jwéi-pīn*	6,33	569,7	70,33
8. *lin-tchōng*	6	540	66,66
9. *yî-tsê*	5,63	506,7	62,55
10. *nân-lyù*	5,34	480,6	59,33
11. *woû-yì*	5,01	450,9	55,66
12. *yîng-tchōng*	4,75	427,5	52,77
13. *hwâng-tchōng*$_2$	4,5	405	50

Cette échelle, qui admet trois valeurs acoustiques exactes pour la seconde, la quinte, l'octave, et qui constitue par suite un tempérament inégal, corrige l'élévation trop grande de l'échelle pythagoricienne, mais en reste très voisine; elle est sensiblement plus haute que l'échelle précédente, très légèrement plus haute même que l'échelle tempérée également, dont elle diffère surtout pour les lyü 2[e], 4[e], 6[e], 7[e], 9[e], 11[e].

Ces essais de tempérament furent oubliés, mal compris; ils eurent pourtant ce résultat de faire mieux sentir aux théoriciens l'importance de l'intervalle d'octave. En effet, la théorie des pyén lyü reconnaît les lyü fils qui donnent l'octave, sauf la correction de diamètre. Ngeoû-yâng Tchî-syeoú[8], dans la préface de son *Lyü thōng*, explique nettement que la marche des quintes ne suffit pas : la série indéfinie qui en résulte, ne peut être limitée qu'en recourant à l'octave, c'est-à-dire en doublant ou réduisant de moitié la longueur d'un tuyau[9]. Mais c'est seulement le prince Tsái-yü qui revint résolument au tempérament[10]; il y fut amené en remarquant que les *hwēi*, ou tons marqués sur la table d'harmonie du khîn **112**, ne répondent nullement aux lyü; ils indiquent les divisions simples de la corde et fournissent les valeurs acoustiques de l'octave, de la quinte, de la tierce, etc. « Je réfléchis jour et nuit à cette difficulté, écrit le prince, et un matin je fus tout à coup éclairé; je m'aperçus que les lyü anciens ne sont rien de plus que des sons approchés. C'est ce que depuis deux mille ans les théoriciens des lyü n'avaient pas vu, alors que seuls les joueurs de khîn, par une tradition d'origine inconnue remontant certainement à l'antiquité, fixaient les hwēi au quart, au tiers, etc., de la longueur. Mais cela n'était pas écrit. » Ce principe de division fournit sans conteste une harmonie plus parfaite que celle des quintes justes; mais le prince ne s'en contenta pas, et il arriva au tempérament égal, par quel raisonnement, par quel procédé de calcul, il l'a malheureusement indiqué trop succinctement[11].

1. N° 53, liv. 30, f. 14 v°. — N° 62, liv. 53, f. 38 r°. — N° 27, liv. 41.
2. N° 70 (Y. l. t., liv. 53, f. 30 v°). — N° 75, liv. 1, f. 21 v°.
3. Hô Tchhêng-thyēn (370-447), astronome, auteur du calendrier Yuên-kyā (N° 39, liv. 64, f. 8 et sq.; liv. 12, f. 35 et sq. — N° 43, liv. 33, f. 16 et sq.). — Lyeoû Tchŏ, historiographe et astronome, mort en 610 à 67 ans (N° 42, liv. 75, f. 10 et sq. — N° 44, liv. 82, f. 15, etc.).
4. 欲增林鍾太簇以下諸律之分。使至仲呂復生黃鍾。循環無端。止於十二。 (n° 75, loco cit.).
5. N° 42, liv. 16, f. 4 r°.
6. N° 39, liv. 11, f. 6 et sq.
7. N° 47, liv. 145, f. 3 r°.
8. Contemporain de Tshai Yuên-ting, un peu postérieur.
9. N° 53, liv. 19, f. 13 v°.
10. N° 75, liv. 1, section 1, f. 5, etc.
11. La tradition, dit le prince Tsái-yü (N° 85, Y. l. t., liv. 62, f. 2, etc.,

Mais les chiffres qu'il a calculés et que déjà le P. Amiot a reproduits dans son ouvrage *De la Musique des Chinois*, etc., p. 105, ne laissent rien à désirer en exactitude; les longueurs se trouvent avec quatre décimales pour le hwâng-tchōng = 100 et pour le hwâng-tchōng = 90, au livre 1er du *Lyŭ hyŏ sīn chwĕ*, section 3, f. 5 et sq.; les longueurs sur la base 100 avec les diamètres et circonférences sont données avec deux décimales dans le même ouvrage, même livre, même section, f. 15 et sq.; les longueurs seules pour les trois octaves, lyŭ doubles, lyŭ vrais, demi-lyŭ, sont avec vingt-deux décimales dans le *Swân hyŏ sīn chwĕ* du même auteur, f. 21 et sq., qui donne aussi, f. 42 et sq., les diamètres des lyŭ doubles et des lyŭ vrais[1].

Lyŭ du prince héritier de Tchéng

(1 pied = 10 pouces = 100 lignes).

	Longueur.	*Diam. interne.*
1. *hwâng-tchōng*$_{-1}$	200 lignes	5 lignes
2. *tá-lyŭ*	188,77	4,85
3. *thâi-tsheoû*	178,17	4,71
4. *kyă-tchōng*	168,17	4,58
5. *koū-syên*	158,74	4,45
6. *tchóng-lyŭ*	149,83	4,32
7. *jwēi-pīn*	141,42	4,20
8. *lîn-tchōng*	193,48	4,08
9. *yî-tsĕ*	125,99	3,96
10. *nân-lyŭ*	118,92	3,85
11. *woū-yĭ*	112,21	3,74
12. *ying-tchōng*	105,94	3,03
1. *hwâng-tchōng*$_{1}$	100	3,53
2. *tá-lyŭ*	94,38	3,43
3. *thâi-tsheou*	89,08	3,33
4. *kyă-tchōng*	84,08	3,24
5. *koū-syên*	79,37	3,14
6. *tchóng-lyŭ*	74,91	3,06
7. *jwēi-pīn*	70,71	2,97
8. *lîn-tchōng*	66,74	2,88
9. *yî-tsĕ*	62,99	2,80
10. *nân-lyŭ*	59,46	2,72
11. *woū-yĭ*	56,12	2,64
12. *ying-tchōng*	52,97	2,57
13. *hwâng-tchōng*$_{2}$	50	2,50
14. *tá-lyŭ*	47,19	2,42
15. *thâi tsheoû*	44,54	2,35
16. *kyă-tchōng*	42,04	2,29
17. *koū-syên*	39,68	2,22
18. *tchóng-lyŭ*	37,45	2,16
19. *jwēi-pīn*	35,35	2,10
20. *lîn-tchōng*	33,37	2,04
21. *yî-tsĕ*	31,49	1,98
22. *nân-lyŭ*	29,73	1,92
23. *woū-yĭ*	28,06	1,87
24. *ying-tchōng*	26,48	1,81

Quel a été l'emploi des longueurs calculées par le prince Tsâi-yŭ? Nul pour toute l'exécution musicale. Le khîn a toujours conservé ses marques traditionnelles. Ni pour les flûtes ni pour les carillons de cloches et de pierres, nous n'avons aucune indication de l'emploi du tempérament. La dynastie actuelle, après

liv. 61, f. 5, etc. — N° 75, liv. 1, sections 4, 5, 6), attribue au hwâng-tchōng fondamental longueur 1 pied, circonférence interne 1 pouce; mais il ne faut pas oublier que le pied musical est de 9 pouces, soit 81 lignes; si l'on prend 90 lignes pour longueur, la circonférence ne peut plus être de 9 lignes; toutefois cette erreur a été souvent commise. Pour la facilité des calculs, on préférera au nombre 81 le nombre 100 divisé en 10 pouces de 10 lignes; les proportions du tuyau sont conservées et la circonférence interne est fixée à 100/9, soit 11 lignes 111. En partant de cette donnée, on admet pour les octaves inférieure et supérieure respectivement 200 lignes et 50 lignes. Pour le rapport des longueurs d'un lyŭ au lyŭ immédiatement supérieur, l'auteur prend l'expression $\frac{1.000.000.000}{1.059.463.094}$; il commence même par donner le dénominateur avec quinze chiffres de plus. Ce dénominateur n'est autre que $\sqrt[12]{2}$: en effet, en prenant ce nombre 12 fois comme diviseur de la longueur fondamentale, on aura finalement divisé par $\left(\sqrt[12]{2}\right)^{12} = 2$; on trouve ainsi la longueur du tuyau donnant l'octave. Comment le prince héritier de Tchéng a-t-il calculé ce nombre? Il ne l'explique pas.

Pour déterminer la section et le diamètre des trois hwâng-tchōng successifs, il a recours à la construction suivante. Etant données deux

Sections des hwâng-tchōng successifs.
(N° 85, Y. l. l., liv. 62, f. 3.)

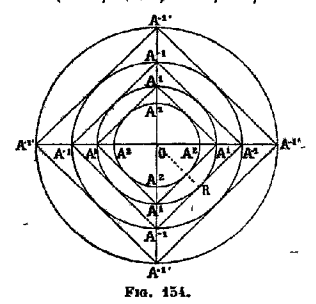


Fig. 154.

droites se coupant à angle droit au point O, on marque sur l'une trois points $A^{-1'}$, A^{-1}, A^{1}. La distance OA^{1} égale l'unité de longueur, soit 1. On construit le carré $A^1A^1A^1A^1$, qui a pour diagonale $A^1OA^1 = 2OA^1 = 2$; le côté de ce carré est mesuré par $\sqrt[2]{1+1} = \sqrt[2]{2}$. Cette longueur est portée sur les diagonales à partir de O et détermine les points A^{-1}; le côté du nouveau carré est mesuré par $\sqrt[2]{2+2} = 2$. Cette longueur portée sur les diagonales comme précédemment détermine un nouveau carré, $A^{-1'}A^{-1'}A^{-1'}A^{-1'}$. En prenant O pour centre, et pour rayons successifs OA^{1}, OA^{-1}, $OA^{-1'}$, on trace trois circonférences circonscrites respectivement aux trois carrés $A^1A^1A^1A^1$, $A^{-1}A^{-1}A^{-1}A^{-1}$, $A^{-1'}A^{-1'}A^{-1'}A^{-1'}$. On remarquera que la circonférence A^{1} est inscrite dans le carré A^{-1} : en effet, le rayon $OA^{1} = 1$ vaut la moitié du côté du carré A^{-1}, puisque $A^{-1}A^{-1} = 2$; le rayon OA^{-1} par définition vaut $\sqrt[2]{2}$; le triangle ORA^{-1} est rectangle et le côté $A^{-1}A^{-1}$ est tangent en R à la circonférence A^{1}. De même la circonférence A^{-1} est inscrite dans le carré $A^{-1'}$. Enfin dans le carré A^{1} on inscrit une dernière circonférence dont le rayon OA^{2} vaut la moitié du côté A^1A^1, c'est-à-dire $\frac{\sqrt[2]{2}}{2} = \sqrt{\frac{1}{2}}$. La surface des quatre cercles sera exprimée ainsi : cercle A^{2}, $\frac{\pi}{2}$; cercle A^{1}, π; cercle A^{-1}, 2π; cercle $A^{-1'}$, 4π; chaque cercle est donc double du précédent. Le cercle A^{2} est la section du *hwâng-tchōng*$_{2}$, A^{1} est la section du *hwâng-tchōng*$_{1}$, A^{-1} est la section du *hwâng-tchōng*$_{-1}$. D'autre part, les circonférences A^{1}, A^{-1}, $A^{-1'}$ sont respectivement les circonférences externes de *hwâng-tchōng*$_{2}$, *hwâng-tchong*$_{1}$, *hwâng-tchōng*$_{-1}$.

Si, en même temps que les sections, les longueurs sont conformes aux mesures indiquées, les trois tuyaux donneront exactement l'octave l'un de l'autre. C'est ce que l'expérience vérifie (voir chapitre I, p. 85).

Le rayon OA^{-1} étant double du rayon OA^{2}, vingt-trois tuyaux devant s'intercaler entre le *hwâng-tchong*$_{-1}$ et le *hwâng-tchōng*$_{2}$, le rapport des rayons de deux lyŭ, l'un immédiatement supérieur à l'autre, sera $\frac{1}{\sqrt[24]{2}}$; le prince Tsâi-yŭ donne à cette expression la valeur sensiblement approchée $\frac{1.000.000.000}{1.029.302.236}$. Je n'ai trouvé nulle part l'indication ni du raisonnement ni du calcul.

Ces deux rapports étant établis, on trouve facilement les longueurs et diamètres des trois séries de lyŭ. Ce faisant, le mathématicien chinois insère dans le raisonnement des intermédiaires superflus à nos yeux, calcul de la circonférence externe, de son diamètre, de sa surface circulaire, calcul du volume. Dans ce problème comme dans tous les autres, il semble moins raisonner directement sur les données que ramener la question à une autre analogue déjà résolue par les anciens, afin d'appliquer les procédés consacrés : ainsi l'étude de la section des lyŭ est envisagée comme un cas du problème classique des champs circulaires concentriques, *hwân thyên*. Il n'est donc pas surprenant que certaines parties de la solution n'aient pas de raison d'être dans le cas présent. Le raisonnement n'est d'ailleurs pas toujours aussi serré que nous le souhaiterions, et la trame en est interrompue de place en place par de nouvelles données d'expérience ou de convenance : par exemple, l'identification de la circonférence externe d'un lyŭ, ainsi *hwâng-tchong*$_{2}$ avec la circonférence interne du tuyau donnant l'octave inférieure, ainsi *hwâng-tchōng*$_{1}$. — Tel est en gros le procédé du prince héritier de Tchéng pour établir ses tableaux. L'examen détaillé de ce travail, vieux de plus de trois cents ans, ne manquerait peut-être pas d'intérêt pour un physicien.

1. N° 85 (Y. l. l., liv. 62). — N° 78. — N° 75.

avoir jusqu'en 1712 suivi les précédents des Mîng, a alors fixé les mesures des lyŭ, et par suite des flûtes, sans tenir compte des travaux qui viennent d'être rappelés[1].

Lyŭ des Tshîng.

Diamètre pour tous les lyŭ : 2 lignes 74.

	Longueurs.		Longueurs.
7. *jwĕi-pīn* $_{-1}$	102ˡ,40	7. *jwĕi-pīn*	51ˡ,20
8. *lîn-tchōng*	97,20	8. *lîn-tchōng*	48,60
9. *yî-tsĕ*	91,02	9. *yî-tsĕ*	45,51
10. *nân-lyŭ*	86,40	10. *nân-lyŭ*	43,20
11. *woû-yĭ*	80,90	11. *woû-yĭ*	40,45
12. *yìng-tchōng*	76,80	12. *yìng-tchōng*	38,40
1. *hwâng-tchōng* $_1$	72,90	13. *hwâng-tchōng* $_2$	36,45
2. *tá-lyŭ*	68,26	14. *tá-lyŭ*	34,13
3. *thâi-tsheoŭ*	64,80	15. *thâi-tsheoŭ*	32,40
4. *kyă-tchōng*	60,68	16. *kyă-tchōng*	30,34
5. *koū-syĕn*	57,60	17. *koū-syĕn*	28,80
6. *tchóng-lyŭ*	53,93	18. *tchóng-lyŭ*	26,96

Les lyŭ moyens, calculés par l'ancien procédé, résultent d'une série de quintes justes ; les lyŭ inférieurs et supérieurs sont en longueur respectivement la moitié ou le double des moyens; ils sont donc avec ces derniers approximativement dans le rapport d'octave. Le *hwâng-tchōng* $_2$ calculé comme quinte du tchóng-lyŭ aurait 35,9 et serait compris entre *hwâng-tchōng* $_2$ et *tá-lyŭ* $_2$ de l'échelle officielle. Si donc on se rapporte uniquement au principe des quintes justes, le *hwâng-tchōng* $_2$ du tableau officiel est trop bas parce qu'il est trop long ; il est encore trop bas parce que son diamètre est trop grand, étant celui du *hwâng-tchōng* $_1$. Si l'on considère la gamme tempérée, il est de longueur correcte, mais de diamètre trop grand : il est donc trop bas, d'un intervalle moins considérable. L'échelle officielle marque un recul sur l'échelle si exacte du prince héritier de Tchéng. On verra à la p. 112 quelles étranges conséquences les théoriciens récents ont tirées de ce désaccord. On doit remarquer aussi la limitation de l'échelle officielle, les sons inférieurs à *jwĕi-pīn* $_{-1}$ étant trouvés rauques et ceux supérieurs à *tchóng-lyŭ* $_2$ trop faibles et criards.

CHAPITRE III

Les degrés et la transposition.

Les notes prennent une valeur musicale lorsqu'un certain nombre d'entre elles, choisies pour raison d'affinités perçues, forment une gamme ou échelle mélodique. La série chromatique considérée jusqu'ici n'est donc pas proprement musicale, chaque son étant posé dans un état neutre, dans un équilibre indifférent à l'égard des autres; aucune interprétation psychologique ne s'ajoute encore au simple fait acoustique. Les lyŭ, matière de la musique, acquièrent un sens quand quelques-uns sont choisis comme degrés d'une gamme. Depuis les plus anciennes origines, les cinq degrés, *woù yīn, woù chēng*, de la gamme chinoise sont les suivants; je les cite d'après Seū-mà Tshyĕn, qui le premier en donne une définition précise[2]. « Dimension des lyŭ. 9×9=81, c'est la note *kōng*; les 2/3=54, c'est la note *tchì*; les 4/3=72, c'est la note *chāng*; les 2/3=48, c'est la note *yŭ*; les 4/3=64, c'est la note *kyŏ*. » Ces cinq noms ne sont pas expliqués par les commentateurs[3]. Les cinq notes correspondent, d'après Seū-mà Tshyĕn, aux cinq lyŭ hwâng-tchōng, thâi-tsheoŭ, koū-syĕn, lîn-tchōng, nân-lyŭ, les seuls dont la mesure s'exprime en nombres entiers si l'on part de la base 81. Bien que le *Choū kīng*[4] connaisse les cinq degrés et que le *Tcheoū lì*[5] en donne les noms, ces anciens textes non plus que les *Mémoires historiques* n'en révèlent nettement ni l'origine ni l'emploi concurremment avec les lyŭ; une tradition en fait les notes de la période des Yīn, et il n'y a rien à objecter à cette opinion, pourvu qu'on prenne le mot « note » au sens restreint de « degré ». On trouve ainsi au début une gamme pentaphone qui est demeurée la principale pour les théoriciens, mais qui s'est de très bonne heure développée en une gamme heptaphone. C'est en effet à la dynastie des Tcheoū arrivant à l'Empire au XIᵉ ou au XIIᵉ siècle avant l'ère chrétienne, que Toù Yeoú et d'autres auteurs[6] attribuent l'adjonction de deux degrés répondant aux lyŭ VI et VII dont les mesures sont encore simples. Ces deux degrés sont mentionnés à la date de 522 où le *Tsò tchwán*[7] rapporte une conversation entre le prince de Tshī et Yén tseù[8]; celui-ci énumère les cinq degrés, les six lyŭ, « les sept sons », et les commentateurs voient dans les sept sons les cinq degrés principaux et les deux supplémentaires. Les *Kwĕ yŭ*[9], citant le musicien Tcheoū Kyeoū[10], expliquent par les sept degrés qu'ils appellent les sept lyŭ la date de la bataille où le roi Woù triompha des Yīn; quelle que soit la valeur de ces considérations astrologiques, elles indiquent que, quatre ou cinq siècles avant l'ère chrétienne, on faisait remonter au début des Tcheoū l'existence de la gamme heptaphone. Le prince héritier de Tchéng[11] la croit encore plus ancienne; il déclare qu'elle était connue dès l'empereur Chwén (XXIIIᵉ ou XXIᵉ siècle A. C.) : les sept notes étaient alors appelées les sept débuts, *tshī chì*. On trouve cette expression dans un passage du *Choū kīng* cité par le *Hán choū*[12] : « Le *Choū kīng* dit : « Je désire entendre l'harmonie des six lyŭ, « des cinq degrés, des huit sortes d'instruments, des « sept débuts. » Le texte admis sous les Hán diffère du texte reçu aujourd'hui dans le *Choū kīng*[13], ce qui n'est pas un motif pour l'écarter. Après cette citation Pān Koú explique les mots *tshī chì* : ce sont le ciel, la terre, les quatre saisons et l'homme. Les sept notes de la gamme sembleraient mieux à leur place dans une énumération dont tous les autres éléments sont musicaux; mais le *Swĕi choū*[14] explique que les sept débuts répondent aux trois pouvoirs et aux quatre saisons, et réconcilie Pān Koú avec les lettrés de l'époque

1. N° 65, liv. 33, f. 1, etc. — N° 66, liv. 410, ff. 12, 13.
2. N° 34, liv. 25, f. 8 r°. — N° 35, tome III, p. 313.
3. Le *Eul ya* (N° 5, section 7, musique, f. 26 v°. — N° 62, liv. 57, f. 52 v°) indique cinq synonymes inusités et inexpliqués : *tchóng* pour *kong*, *mîn* pour *chang*, *king* pour *kyŏ*, *thyĕ* pour *tchì*, *lyeoŭ* pour *yŭ*.
4. N° 1, *Yi tsi*, 4. — N° 14, pp. 52, 53.
5. N° 6, liv. 22, *tá sse yo*; liv. 23, *tá chī*. — N° 9, tome II, pp. 29, 32, 49.
6. N° 54 (Y. l. t., liv. 51, f. 8).
7. N° 70 (Y. l. t., liv. 54, f. 1 r°).
8. Yén Yng, ministre de Tshī, mort en 493 (N° 34, liv. 62, ff. 3, 4).
9. Voir n° 42, liv. 15, f. 5 r°; plus bas, p. 108, note 7.
10. Contemporain du roi King (544-520).
11. N° 74, ff. 73, 74.
12. N° 36, liv. 21 a), f. 10 v° : 書曰。予欲聞六律五聲八音七始詠。
13. N° 1, *Yi tsi* : « Je désire entendre les six lyŭ, les cinq degrés, les huit sortes d'instruments. » La mention des sept débuts et de l'harmonie manque également ; la suite du texte présente encore d'autres divergences. Voir dans n° 10, tome III, partie 1, p. 81, le texte, la traduction et la note. — N° 14, pp. 52, 53.
14. N° 42, liv. 14, f. 26 v°

des Ming[1]. La gamme heptaphone, pour ancienne qu'elle soit, n'est pas primitive; une preuve, s'il en est besoin, peut être cherchée dans le fait que seuls les cinq degrés ou degrés principaux, *tchéng*, ont des noms consacrés par un usage antique, les deux notes complémentaires ou auxiliaires, *hwô*, étant d'habitude désignées par rapport aux notes immédiatement supérieures. C'est seulement dans Hwâi-nân tseù, continue le prince de Tchéng, qu'on trouve des mots spéciaux, *hwô*, auxiliaire, pour le degré répondant au lyŭ VI, et *myeoú*, différent, pour le degré du lyŭ VII. Dans le *Syŭ hàn choū pă tchi*[2] ces deux mots sont remplacés respectivement par les termes *pyén kōng*, kōng modifié, *pyén tchì*, tchì modifié[3], qui ont persisté, bien que le prince de Tchéng ait voulu substituer les mots *hwô*, consonnant, et *tchōng*, médian.

Ainsi la gamme telle qu'elle existait au moins une dizaine de siècles avant l'ère chrétienne, est la suivante : *kōng* mi, *chāng* fa♯, *kyŏ* sol♯, *pyén tchi* la♯, *tchi* si, *yù* ut♯, *pyén kōng* ré♯. Les demi-tons sont placés avant la quinte et avant l'octave et comblent le double intervalle de trois lyŭ (*kyŏ-tchi*, *yù-kōng*) qui existe dans la gamme pentaphone; la quarte n'est pas représentée. Telle est pendant toute la période historique la gamme principale; telle elle est encore donnée pour les instruments à cordes par le *Tá tshīng hwéi tyèn*[4], qui insère seulement aux places voulues les notes aiguës, *tshīng*, c'est-à-dire élevées d'un demi-ton, afin de marquer la valeur harmonique de chaque lyŭ.

1.	*kōng*	*hwâng-tchōng* 1	*mi* 3
2.	*kōng* aigu	*tá-lyŭ*	*fa*
3.	*chāng*	*thâi-tsheoù*	*fa♯*
4.	*chāng* aigu	*kyă-tchōng*	*sol*
5.	*kyŏ*	*koū-syèn*	*sol♯*
6.	*kyŏ* aigu	*tchōng-lyŭ*	*la*
7.	*pyén tchi*	*jwĕi-pīn*	*la♯*
8.	*tchi*	*lin-tchōng*	*si*
9.	*tchi* aigu	*yì-tsĕ*	*ut* 4
10.	*yù*	*nân-lyŭ*	*ut♯*
11.	*yù* aigu	*woû-yĭ*	*ré*
12.	*pyén kōng*	*yìng-tchōng*	*ré♯*
13.	*kōng*	*hwâng-tchōng* 2	*mi*

Comme les lyŭ sont appelés doubles, corrects ou vrais, demis ou fils[5], de même les notes portent les noms de *tchéng* ou correctes pour les degrés normaux de *kōng* à *pyén kōng* (1me à 8^ve diminuée); *hyá* ou inférieures pour l'octave basse; *chào* ou petites, *tshīng* ou aiguës, *kāo* ou supérieures pour l'octave haute; on dit ainsi *tchéng kōng* = 1me; *hyá tchi*, octave basse de la 5te = 4te inférieure; *chào chāng*, octave de la 2de = 9^e, etc.

Dans les traductions qui précèdent, on a admis l'identité du kōng avec le hwâng-tchōng. Cette identité n'est pas essentielle : le kōng peut répondre à l'un quelconque des lyŭ, il sera toujours kōng pourvu que les autres yīn, savoir chāng, kyŏ, etc., conservent avec lui les mêmes rapports; la base de l'échelle en question est variable, seul le rapport des sons est fixe : les sons kōng, chāng, kyŏ, etc., ne sont donc pas des notes si ce mot implique pour nous une hauteur fixe, mais des degrés conçus en relation avec une fondamentale.

Il faut donc traduire les noms des degrés de la façon suivante pour exprimer en français les rapports indiqués par le chinois : *kōng* = note fondamentale ou prime; *chāng* = seconde majeure; *kyŏ* = tierce majeure; *pyén tchi* = quinte diminuée; *tchi* = quinte; *yù* = sixte majeure; *pyén kōng* = octave diminuée.

La transposition de la fondamentale accompagnée des autres degrés, pour répondre successivement à différents lyŭ[6], est indiquée par les expressions *syuên syāng wêi kōng*, *kēng syāng wêi kōng*, *syuên tchwàn syāng kyāo*, *syuên tyè wêi yùn*, « à tour de rôle devenir fondamentale », dont la première se rencontre déjà, mais sans explication, dans le *Lì yún*[7]. Les *Yuè lìng*[8] mettent en rapport avec les mois et les éléments d'une part les lyŭ, d'autre part les cinq degrés, enfin les nombres de 5 à 9; l'élément terre, qui n'a pas de saison correspondante, est cependant relié à un degré, à un lyŭ, à un nombre. Ce système musico-philosophique se résume dans le tableau suivant :

Degrés.	*Points cardinaux.*	*Éléments.*	*Saisons.*	*Nombres.*	*Lunes.*	*Lyŭ.*	*Sept notes* (sept débuts)
—	—	—	—	—	—	—	—
kyŏ					1re	*thâi-tsheoù*	l'homme
id.	est	bois	printemps	8	2^e	*kyă-tchōng*	
id.					3^e	*koū-syèn*	le printemps
tchi					4^e	*tchōng-lyŭ*	
id.	sud	feu	été	7	5^e	*jwĕi-pīn*	l'été
id.					6^e	*lin-tchōng*	la terre
kōng	centre	terre		5		*hwâng-tchōng*	
chāng					7^e	*yì-tsĕ*	
id.	ouest	métal	automne	9	8^e	*nân-lyŭ*	l'automne
id.					9^e	*woû-yĭ*	
yù					10^e	*yìng-tchōng*	l'hiver
id.	nord	eau	hiver.	6	11^e	*hwâng-tchōng*	le ciel
id.					12^e	*tá-lyŭ*	

Il ressort de là une relation entre les degrés, les mois, les lyŭ, mais rien dans le texte ni n'exige ni n'exclut la transposition de la fondamentale d'un lyŭ à l'autre. La transposition est, au contraire, impliquée dans une phrase de Hwâi-nân tseù : « un lyŭ [correspond à] cinq degrés, les douze lyŭ [répondent à] soixante degrés[9]. » Seū-mà Tshyên[10], sans en parler en termes propres, semble y faire allusion dans le tableau où il énumère les lyŭ avec leur longueur; à la suite de plusieurs lyŭ, il ajoute le nom d'un degré : « *Hwâng-tchōng*... prime, — *Thâi-tsheoù*... tierce majeure (alias seconde majeure), — *Koū-syèn*... sixte majeure, — *Tchōng-lyù*... quinte, — *Lìn-tchōng*... tierce majeure, — *Yì-tsĕ*... seconde majeure, — *Nân-lyù*... quinte, — *Yìng-tchōng*... sixte majeure. » Ou ces identités sont presque toutes absurdes et le texte est totalement corrompu, ou elles doivent être interprétées comme des exemples de transposition. L'expression en serait concise jusqu'à l'insuffisance; mais un passage numérique placé un peu plus bas et dont une explication plausible a été proposée, est non moins concis et obscur en lui-même; on y reviendra plus loin[11]. Je proposerai donc pour les présentes identités le sens suivant : « *Hwâng-tchōng* sert de fondamentale. — *Thâi-tsheoù*

1. Le second des dix-sept hymnes de la danse *Ngân chi* (chap. XIII, p. 187) débute ainsi : 七始華始。肅倡和聲。; On peut traduire : « Les sept notes, début fleuri : les chanteurs attentifs accordent leurs voix. » Ici comme plus haut les sept notes conviennent mieux que les sept débuts (N° 36, liv. 22, f. 10 v°. — N° 35, tome III, p. 606).

2. N° 38, liv. 1, f. 1 v°.

3. Ces termes sont employés dans le passage relatif aux théories de King Fâng; peut-être ont-ils été introduits par son école.

4. N° 65, liv. 33, f. 7 v°.

5. Voir pp. 89, 91.

6. King Fâng (N° 38, liv. 1, f. 2 r°) voit la transposition dans la phrase 律和聲。: « les lyŭ règlent les sons » du *Chwèn tyèn*, 24 (N° 14, p. 29). Il serait plus exact de traduire : « les lyŭ règlent les degrés musicaux »; même ainsi, l'expression de la transposition serait bien peu explicite.

7. N° 8 (section III, 4).

8. N° 8.

9. N° 62, liv. 54, f. 7 r°.

10. N° 34, liv. 25, ff. 8, 9.

11. Voir p. 108.

étant seconde majeure, [alors *hwâng-tchōng* est prime] (ou si on lit) : *thâi-tsheoû* est tierce majeure, (on conclura) : [*woû-yĭ* est prime]. — *Koū-syèn* étant sixte majeure, [alors *lîn-tchōng* est prime]. — *Tchóng-lyŭ* étant quinte, [alors *woû-yĭ* est prime]. — *Lîn-tchōng* étant tierce majeure, [alors *kyă-tchōng* est prime]. — *Yî-tsĕ* étant seconde majeure, [alors *jwēi-pīn* est prime]. — *Nân-lyŭ* étant quinte, [alors *thâi-tsheoŭ* est prime]. — *Yîng-tchōng* étant sixte majeure, [alors *thâi-tsheoû* est prime]. » On connaîtrait de la sorte six des lyŭ employés comme primes ; ces lyŭ peuvent se répartir en deux séries, une série de quintes, hwâng-tchōng, lîn-tchōng, thâi-tsheoû ; une autre série indépendante, où la dernière quinte est remplacée par une quinte augmentée, kyă-tchōng, woû-yĭ, jwēi-pīn (pour une quinte juste il faudrait tchóng-lyŭ). On observera aussi que l'emploi comme fondamentales de kyă-tchōng, lîn-tchōng et hwâng-tchōng est mentionné spécialement par le *Tcheoū lì* dans un passage qui sera étudié plus loin[1]. D'autre part, les identités *hwâng-tchōng*, prime ; *thâi-tsheoû*, tierce majeure ; *tchóng-lyŭ*, quinte ; *yî-tsĕ*, seconde ; *yîng-tchōng*, sixte majeure, sont déjà dans les *Yuĕ lìng*, où elles n'ont peut-être qu'une valeur cosmologique, ainsi qu'il a été dit.

Kīng Fâng, au contraire, a donné de la transposition une définition précise reproduite par les *Syŭ hân choū pă tchì*[2] : il apparaît encore ici comme l'inventeur ou le restaurateur de la théorie musicale. « Pour les degrés musicaux, au solstice d'hiver on prend le hwâng-tchōng comme prime, le thâi-tsheoû comme seconde majeure, le koū-syèn comme tierce majeure, le lîn-tchōng comme quinte, le nân-lyŭ comme sixte majeure, le yîng-tchōng comme octave diminuée, le jwēi-pīn comme quinte diminuée. Tel est l'état primitif des sons et des influx terrestres, la position principale des cinq degrés musicaux. Ainsi chaque lyŭ séparément étant la perfection d'un jour, les autres se transposent en ordre ; puisque les lyŭ correspondant au jour sont tour à tour la note fondamentale, la seconde et la quinte la suivent en conformité de leur nature. » Tchéng Hyuên, deux cents ans plus tard, dit avec autant de précision, mais en d'autres termes[3] : « le nombre de la fondamentale est 81 : le hwâng-tchōng étant long de 9 pouces, $9 \times 9 = 81$. Si de la fondamentale on retranche le tiers de ladite fondamentale, on obtient la quinte ; le nombre de la quinte est 54 : le lîn-tchōng étant long de 6 pouces, $6 \times 9 = 54$... Si de la tierce majeure on retire le tiers de ladite tierce, on obtient l'octave diminuée ; si à l'octave diminuée on ajoute le tiers de ladite octave, on obtient la quinte diminuée. En partant de là, on change suivant les mois : c'est ce qu'on appelle transposer en rôle de fondamentale. » La théorie ainsi attestée sous les Hân, quelle était la pratique ? En 77 P. C., Pào Yĕ[4] note dans un rapport que « pour la musique des rites moyens et pour la musique des banquets il y a seulement le thâi-tsheoû ; dans les deux cas on ne s'accorde pas avec le lyŭ du mois ; il est à craindre qu'on ne blesse les influx terrestres. Il conviendrait d'établir les gammes des douze mois pour répondre respectivement à l'influx du mois. S'il est donné aux ducs et aux ministres d'entendre le lyŭ de chaque mois dans les assemblées de la Cour, ils seront capables d'émouvoir le Ciel et de s'accorder aux influx terrestres[5]. » Mais le conseil de Pào Yĕ ne fut pas agréé d'abord, et c'est seulement quelques années plus tard, dans la période Yuên-hwô (84-86), que Mà Fâng[6] fit admettre cette réforme. La transposition d'après le lyŭ de chaque mois était encore dans l'usage officiel en 133, et probablement en 203, malgré l'assertion contraire du *Swêi choū*[7]. En effet, c'est à cette dernière date que le *Syŭ hân choū pă tchì*[8] donne en note les indications suivantes : « quarante-six jours après le solstice d'hiver, le Fils du Ciel va au-devant du printemps dans la salle orientale, à 8 li de la Capitale ; la salle a 8 pieds de haut, le perron a 3 degrés,... on chante en kyŏ, on danse avec des plumes de faisan dans les mains. » Aux cérémonies analogues qui sont célébrées pour l'été, l'automne et l'hiver, les salles sont situées respectivement au sud à 7 li de la Capitale, à l'ouest à 9 li, au nord à 6 li ; elles ont pour hauteur 7 pieds, 9 pieds, 6 pieds, avec des perrons de 2 degrés, 9 degrés, 6 degrés ; la musique est en tchì, chāng, yù ; les danseurs tiennent des tambours à manche, des boucliers et des haches, des boucliers et des lances ; ils ont comme couleur dominante dans leurs vêtements le rouge, le blanc, le noir (au printemps le bleu). On observera que les éléments de ces cérémonies sont conformes au tableau de la page 93. Le *Wêi choū*[9] cite un rapport de 533 qui rappelle que sous les Hân la musique religieuse était, suivant les cérémonies, en hwâng-tchōng, thâi-tsheoû, koū-syèn ou jwēi-pīn.

La transposition à titre d'expression rituelle fut donc usitée à la fin du Ier siècle et pendant au moins une partie du IIe. En 274, Lyĕ Hwô en connaît encore la théorie et sait que la note fondamentale peut être hwâng-tchōng, lîn-tchōng, koū-syèn ; mais à la même date Syūn Hyŭ doit, dans son rapport, expliquer cette combinaison des lyŭ et des degrés comme si elle était peu connue[10], et dès lors il faut attendre plus de deux cents ans pour trouver, en 502, une nouvelle mention de la transposition d'après les lunaisons, à propos des quatre *thōng* **206**, instruments de démonstration rappelant le tchwèn **204** et inventés par Woû tî des Lyâng[11]. A peu près à la même époque[12], les études musicales reprennent dans l'empire du nord avec Lyeoû Fâng et Kōng-swēn Tchhōng : le lettré Tchhên Tchóng-joû leur explique (518) la théorie du tchwèn qu'il connaît d'après la notice de Seū-mà Pyeoû, et leur démontre l'impossibilité de transposer si l'on se contente des douze lyŭ primitifs ; il s'appuie aussi sur l'accord du khîn, qui admet cinq *tyâo* ou systèmes différents, chacun ayant pour tonique l'un des degrés de l'échelle primitive[13]. C'est sans doute à la suite de

1. Voir p. 102, etc.
2. N° 38, liv. 1, f. 1 v°.
3. N° 38, liv. 1, f. 2 r° cite en note ce texte.
4. Je n'ai pas d'autre indication sur ce personnage.
5. N° 42, liv. 15, f. 3 r°. Un texte analogue, un peu plus développé, se trouve, d'après Syĕ Yông, fonctionnaire lettré † 282 (N° 37, *Woû choū*, liv. 8, f. 16, etc.), en note au f. 13, liv. 1 du n° 38.
6. Fils du célèbre général Mà Yuên et lui-même général distingué (N° 38, liv. 24, f. 14, etc.).
7. N° 42, liv. 15, f. 3 v°.
8. N° 38, liv. 8, f. 3 r°.
9. N° 40, liv. 109, f. 11 v°.
10. N° 39, liv. 11, ff. 8, 9. — N° 41, liv. 16, ff. 12 v°, 13 v°.
11. N° 42, liv. 13, ff. 3, 4.
12. A partir de la période Tchéng-chì (504-507), Lyeoû Fâng et Kōng-swēn Tchhōng sont officiellement chargés d'étudier les réformes et consultent le lettré Tchhên Tchóng-joû (N° 40, liv. 109, ff. 4 v°, 7 v°, 8 r°).
13. N° 40, liv. 109, f. 9 r° : « de plus, il s'appuie sur le procédé d'accord du khîn selon les cinq systèmes pour régler les instruments de musique. Le système du sĕ prend le kōng pour tonique ; le système aigu [du khîn] prend le chāng pour tonique ; le système égal [du khîn] prend le kōng pour tonique. Chacun des cinq systèmes a pour tonique un des cinq degrés. » Pour le khîn et le sĕ, voir chap. X, 112 et 116 ; on remarquera ici et ailleurs que le khîn, instrument délicat et aristocratique, maintient les traditions, qu'il a plus d'une fois fourni des exemples de musique antique à l'interprétation des théoriciens ultérieurs.

ces travaux que Lyeoû Fāng fixa six règles, *kŏ*, peut-être six modes d'accord, pour diverses sections de la musique impériale; d'après le chef de la musique Tchāng Khyên-kwēi répondant à une enquête en 531, l'une des règles, celle du hwâng-tchōng, n'était autre qu'une gamme ayant hwâng-tchōng pour tonique et débutant par yî-tsĕ; les deux règles du koū-syèn et du thái-tsheoû débutaient aussi par yî-tsĕ[1] : le sens de la transposition est-il alors réellement compris? est-on déjà arrivé à la délicatesse des 84 systèmes[2]? La pratique écarte ce procédé presque totalement, puisque les carillons n'ont alors que 14 pierres sonores ou 14 cloches, tandis que ceux des âges antérieurs, des Hán et des Tcheoū, retrouvés de temps en temps, en avaient 16[3]. D'ailleurs les historiens disent[4] : « sous les Tcheoū et auparavant, on se conforma au principe de transposition; à partir des Tshîn, la transposition fut supprimée; sous les Hán orientaux elle fut pratiquée, mais sans continuité; des Hán aux Swêi, pendant dix générations, c'est-à-dire en tout plusieurs siècles, on ne garda que le système du hwâng-tchōng; des douze lyŭ sept seulement étaient usités; les cinq autres étaient appelés cloches muettes parce que l'on ne s'en servait pas. » Il y a unanimité pour constater que la transposition était en désuétude et avant et après les Hán.

Le *Swêi choū* montre toutefois que des systèmes différents continuaient d'être en usage pour des airs différents : si donc chaque air était joué sous une forme fixe, sans transposition, du moins les diverses échelles ou systèmes subsistaient implicitement. C'est ce qu'on doit conclure des passages suivants[5] : « sous la dynastie des Swêi la musique classique des rites moyens était exécutée seulement avec la fondamentale hwâng-tchōng; pour les sacrifices aux esprits de la nature et aux Ancêtres, ainsi que dans les banquets, on employait un seul système; pour aller recevoir les influx terrestres, on se servait de cinq systèmes. Les anciens musiciens ayant été remplacés et ayant disparu, on ne comprenait plus les autres degrés et les autres lyŭ; quelques-uns savaient jouer en jwêi-pīn fondamentale; on les rangeait à leur place lors des sacrifices, en fin de compte il n'y avait personne qui s'en aperçût[6]... Autrefois il y avait cinq mélodies, *yîn*, en kōng, chāng, kyŏ, tchì, yù; les Lyâng les faisaient exécuter à l'assemblée plénière du 1er de la 1re lune. A présent on les appelle les cinq mélodies *yīn*; ces airs s'appuient en totalité sur kōng et chāng, sans qu'on les laisse sortir de cet ordre. On les exécute seulement pour faire descendre les esprits quand on va dans la campagne recevoir les influx terrestres. C'est ce que les *Yuĕ lìng* expriment en disant : à la 1re lune du printemps le son est kyŏ[7]... Pour la musique orchestrée, *mán*, on emploie sept systèmes, on les met en usage pour les sacrifices; tous ces systèmes sont ordonnés d'après la noblesse des degrés et des lyŭ. » Le *Kyeoû thâng choū*[8] indique ces faits sous une autre forme. « Sous les Swêi... le principe de la transposition... en fin de compte ne fut pas appliqué;... dans la musique des rites moyens, il y avait les quatorze systèmes de l'orchestre aigu, et rien de plus. » Aussi, en travaillant sur ces bases, les commissions officielles n'eurent pas de peine à comprendre la transposition classique et en exposèrent la théorie à l'Empereur; c'est ainsi qu'on lit le passage suivant dans une délibération prise en 589 ou 590[9] par Nyeoû Hông, Yâo Tchhă, Hyû Cheán-sīn, Lyeoû Tchēn, Yû Chi-kī[10] et autres : « à la 11e lune le hwâng-tchōng est fondamentale, à la 12e lune le tá-lyû est fondamentale, à la 1re lune le thái-tsheoû est fondamentale, et ainsi de suite pour les autres lunes. En tout il y a 12 tuyaux, chacun fournissant 5 degrés, cela fait 60 degrés. Cinq degrés formant un système, par suite il y a 12 systèmes. Cela explique, il me semble, que dans le texte très clair de Tchéng Hyuên ne soit pas [mentionné] l'emploi de chāng, kyŏ, tchì, yù pour des systèmes séparés[11]. » Un peu plus tard, vers 605[12], la connaissance des systèmes était assez répandue pour que la cour des Rites pût faire recopier, corriger et orchestrer pour cordes, chant et carillons 104 mélodies anciennes, savoir : « 5 dans le système de hwâng-tchōng fondamentale, 1 en tá-lyû, 25 en thái-tsheoû (seconde), 14 en koū-syén (tierce), 13 en jwêi-pīn (quinte diminuée), 8 en lîn-tchōng (quinte), 25 en nân-lyû (sixte), 13 en ying-tchōng (octave diminuée) ». On tentera tout à l'heure de déterminer de façon plus précise le sens des mots *tyáo*, système, et *yùn*[13], gamme, qui paraissent maintenant dans l'exposé.

Dans les délibérations qui eurent alors (vers 587) la musique pour objet[14], un rôle important échut à Tchéng Yĭ, duc de Phéi[15]; son mémoire porte non seulement sur l'ancienne musique, mais sur des faits récents. « Tchéng Yĭ disait : Si l'on examine les cloches, les lithophones et les lyŭ du magasin de la musique, partout on trouve les désignations fondamentale, seconde majeure, tierce majeure, quinte, sixte majeure, octave diminuée, quinte diminuée; parmi ces sept degrés il y en a trois qui sont dissonants[16].

1. N° 40, liv. 109, f. 10 v° ; le *Swêi choū*, n° 42, liv. 13, f. 6 r°, mentionne de même à la date de 427 les règles du hwâng-tchōng, du koū-syên, du jwêi-pīn et du thái-tsheoû.
2. Voir pp. 98 et 117.
3. N° 40, liv. 109, f. 11 r°.
4. N° 47, liv. 145, f. 2 v°.
5. N° 42, liv. 15, f. 4 v°.
6. N° 42, liv. 15, f. 7 r°.
7. N° 42, liv. 15, f. 2 v°.
8. N° 45, liv. 28, f. 2 r°.
9. N° 42, liv. 15, ff. 3, 4.
10. Yâo Tchhă, † 606 à 74 ans; lettré renommé, historien des Lyâng, rassembla les documents pour l'histoire des Tchhên qui fut rédigée par son fils et par Wéi Tchēng (*Tchhên choū*, 557-589, par Yâo Seū-lyên, † 643, Catalogue 57, édition de Nanking, 1872, grand in-8°; voir liv. 27, f. 4, etc. — N° 43, liv. 69, f. 9, etc.). — Hyù Cheán-sīn, fonctionnaire lettré sous les Tchhên et les Swêi, massacré à 61 ans dans les troubles de la fin des Swêi (618) (N° 42, liv. 58, f. 7, etc. — N° 44, liv. 83, f. 18, etc.). — Lyeoû Tchēn, mandarin sous les Lyâng et sous les Tcheoū, haut dignitaire des Swêi, † 598 à 72 ans (N° 42, liv. 76, f. 2, etc. — N° 44, liv. 83, ff. 23, 24). — Yû Chi-kī, lettré et calligraphe, haut dignitaire sous Yâng ti, 604-618, périt dans les troubles de 618 (N° 42, liv. 67, f. 1, etc. — N° 44, liv. 83, f. 15, etc.).
11. Les auteurs du rapport citent ici Hwâng Khăn, lettré, ritualiste, fonctionnaire sous les Lyâng, † 545 à 58 ans; voir *Lyâng choū*, 502-557, par Yâo Tchhă et Yâo Seū-lyên, Catalogue 56-57, édition de Nanking, 1874, grand in-8° (*Lyâng choū*, liv. 48, f. 14. — N° 43, liv. 71, f. 11).
12. N° 42, liv. 15, f. 19 r°.
13. 均 doit être ici lu *yún*, et non pas *kyūn*; il est pris comme synonyme de 韻 rime, assortir (N° 74, f. 71 v°).
14. N° 42, liv. 14, f. 25, etc.
15. Savant et versé dans la musique; d'une famille mandarinale, fils adoptif d'une princesse de la famille des Tcheoū, marié par Woû ti (560-578) à une princesse impériale; officier distingué, comblé d'honneurs sous les Swêi; † 591 à 52 ans (*Tcheoū choū*, liv. 35, f. 2, etc. — N° 42, liv. 38, f. 4, etc. — N° 44, liv. 35, f. 18, etc.).
16. 乖應 *kwāi yìng*, violer l'accord, expression rare; un peu plus loin, f. 26 r°, Tchéng Yĭ dit encore 乖越 *kwāi yuĕ* dans le sens de violer les principes musicaux; *kwāi yìng* se trouve aussi n° 65, liv. 33, f. 9 r°. Je pense que Tchéng Yĭ veut parler des trois derniers degrés, 3ce majeure, 8ve diminuée, 5te diminuée; ces intervalles sont en effet plutôt rares dans la musique chinoise. On remarquera que la 3ce majeure issue d'une série de quintes justes est également dissonante

Toujours on recherchait et on étudiait, sans que personne en fin de compte pût comprendre. Au temps de Woû tî (560-578), il y eut un homme de Koutcha nommé Soû-tchî-phô, qui vint en Chine à la suite de l'impératrice turke[1]; il savait jouer de la guitare phî-phâ des barbares. En écoutant ce qu'il exécutait, [on reconnaissait que] dans l'espace d'une gamme, *yùn*, il y avait sept degrés, *chēng*. Ayant donc été interrogé, il répondit [ce qui suit] : son père, renommé en Occident comme musicien, avait appris par une tradition transmise de génération en génération qu'il y a sept sortes de systèmes, *tyào*[2]; dans ces sept systèmes, si l'on compare les sept degrés, on trouve que mystérieusement ils concordent[3]. Le premier degré s'appelle *sō-thó-lĭ*[4], en langue chinoise « son égal », c'est le degré kōng; le second degré s'appelle *kī-tchí*, en chinois « son long », c'est le degré chāng; le troisième degré s'appelle *chā-tchí*, en chinois « son simple et droit », c'est le degré kyŏ; le quatrième degré s'appelle *chā-heoû-kyā-lán*, en chinois « son consonnant », c'est le degré pyén tchì; le cinquième degré s'appelle *chā-lă*, en chinois « son consonnant harmonieux », c'est le degré tchì; le sixième degré s'appelle *pān-chcàn*, en chinois « cinquième son », c'est le degré yù; le septième degré s'appelle *seŭ-lí-chā*, en chinois « son du bœuf *hoŭ* », c'est le degré pyén kōng. Yī ayant joué ces sons ainsi qu'il savait, on obtint pour la première fois l'exactitude des sept degrés. Si l'on passe aux sept systèmes dont on a parlé, il y a encore l'expression « les cinq *tàn* »; les tán font les sept systèmes; si l'on traduit en chinois, *tàn* veut dire *yùn*, gamme[5]; ces sons correspondent aussi aux cinq gammes de hwâng-tchōng, thái-tsheoû, lîn-tchōng, nân-lyû, koū-syèn; pour les sept lyŭ en dehors de ces derniers, il n'y a plus de système de sons. »

« Ensuite Yĭ, sur le phî-phâ qu'il tenait, fit la gamme en substituant les uns aux autres des chevalets mobiles sous les cordes et établit sept gammes diverses en faisant succéder les sons; il les combina de douze manières pour répondre aux 12 lyŭ. [En effet] par lyŭ il y a 7 degrés[6], par degré on établit un système, on obtient donc 7 systèmes : pour les 12 lyŭ cela fait en tout 84 systèmes qui se remplacent à tour de rôle et sont tous consonnants. En poursuivant, il compara lesdits degrés au système de lîn-tchōng fondamentale exécuté par la musique impériale : alors qu'on devrait prendre lîn-tchōng pour prime, on prend hwâng-tchōng pour 1[me]; au lieu de nân-lyû pour 2[de], on prend thái-tsheoû; au lieu de yìng-tchōng pour 3[ce], on prend koū-syèn; donc dans le système en question, les sept degrés et les trois sons principaux sont tous arrêtés[7]. Les 77 degrés répondant à 11 des fondamentales violent donc la règle, aucun ne circule. De plus, dans les carillons il y a huit éléments, et ainsi on joue de la musique à 8 degrés : c'est qu'en dehors des 7 degrés on en établit un de plus que l'on appelle degré répondant (8[ve]). »

« Yī avait donc rédigé plus de vingt pages pour expliquer ses idées; il répandit alors son écrit à la Cour et proposa une délibération en vue de réformer

pour nous; la 5[te] diminuée et la 7[me] majeure (8[ve] diminuée) sont toujours dissonantes; au contraire, l'intervalle de 2[de] n'est pas rare, du moins sur le khîn 112.

1. L'impératrice Ngô-chi-ná était fille du khân des Turks, Moû-hân kahan Seú-kīn; elle épousa l'Empereur en 568 et mourut en 582 à 32 ans (*Tcheoū choū*, liv. 9, ff. 2, 3).

2. Le *tyào* chinois, ou système, paraît répondre en partie à la mūrchanā sanscrite; cf. n° 90, p. 59.

3. On verra plus loin (chap. IV) que le *yùn*, gamme, est l'échelle des sept degrés qui sont dans les rapports définis p. 93; le *tyáo*, système, est une échelle partant d'une note donnée, mais dont les degrés peuvent ne pas être conformes aux intervalles du *yùn*. A proprement parler, les degrés, *chēng* ou *yīn*, de l'énumération chinoise ne se conçoivent que par rapport à la gamme type; si l'on parle des degrés dans les divers systèmes, il est sous-entendu qu'il s'agit des degrés de cette gamme type. Dire que dans divers systèmes les degrés concordent, c'est constater que ces systèmes sont construits avec les sons qui sont degrés de la gamme type, et arriver ainsi à l'idée de la note, élément immuable des modes et des gammes, c'est-à-dire combiner les idées de degré ou de rapport, *yīn*, et de *lyŭ* ou de hauteur fixe. L'idée de note n'est pas chinoise, du moins pour la théorie; elle l'était moins encore à une époque où la seule théorie cohérente était celle de King Fâng, distinguant essentiellement des lyŭ primitifs le hwâng-tchōng issu du tchōng-lyù et nommé tchĭ-chì, ainsi que les onze suivants, puis les séries produites successivement par le même procédé.

4. Les noms des sept notes donnés par Soû-tchī-phô, comme le nom même de ce personnage, appartiennent à une langue étrangère; pour en préparer l'identification, il est bon d'abord d'en restituer la prononciation ancienne. Voici les lectures que je propose en m'appuyant sur la plus ancienne des tables phonétiques du *Khāng hi tseu tyên* et sur les transcriptions coréennes et japonaises; j'indique par *s*) des variantes provenant du *Sóng chì* (N° 48, Y. 1. t., liv. 51, f. 32 v°) et par *l*) une variante donnée par le *Lyào chì* (N° 49, liv. 54, f. 7 r°).

		Lecture moderne.	Lecture ancienne.
	蘇祇婆	*soū-tchī-phô.*	so-tchi-ba.
1.	娑陁力	*so-thô-lĭ.*	sa-da-lik.
1. *l*)	婆陁力	*phô-thô-lĭ.*	ba-da-lik.
1. *s*)	comme *l*).		
2.	雞識	*kī-tchí.*	ki-tchi.
2. *s*)	稽識	*kī-tchí.*	ki-tchi.
3.	沙識	*cha tchí.*	cha(sa)-tchi.
4.	沙侯加濫	*cha-heoû-kyā-lán.*	cha(sa)-hou-ka-lam(ram).
5.	沙臘	*cha-la*	cha(sa)-lap(rap).
6.	般贍	*pān-chcán.*	pan-jam.
7.	俟利箑	*seŭ-li-chā*	dzi-li(ri)-dzap.
7. *s*)	侯利箑	*heoû-li-chā.*	hou-li(ri)-dzap.

Le sixième degré s'appelle pan-jam, c'est-à-dire cinquième son : il y a lieu de reconnaître dans pan-jam le sanscrit pañcama, cinquième, nom de la cinquième des sept notes hindoues (N° 90, p. 55). La finale ridzap de la septième note rappelle ṛsabha, rikhab, taureau, nom de la deuxième note hindoue, et le sens donné par le *Swéi choū* n'y contredit pas; l'explication de l'épithète *hoŭ* (le bœuf *hoŭ*) m'échappe; le *Sóng chì* donne 解律, le *Lyào chì* donne 解先 au lieu de 解牛 : je pense que la leçon du *Swéi choū* est correcte. Enfin, pour la quatrième note, la terminaison karam peut être rapprochée de grāma, un groupe, une gamme. Ni la transcription ni le sens donné pour les quatre autres termes n'ont permis des rapprochements avec le sanscrit; il est d'ailleurs douteux qu'aucun de ces noms ait directement passé du sanscrit en chinois. Les expressions chinoises répondant aux 4[e] et 5[e] degrés, *yìng* et *yìng-hwó*, indiquent parfois dans le langage musical l'unisson ou l'octave (*yìng*) et un accord consonnant, 5[te] ou 4[te] (*hwó*); mais je doute que ces sens soient acceptables ici. Pour le second degré, le texte signifie exactement : « *kī-tchí*, en chinois « son long », c'est le son du *nân-lyù* »; mais tout le contexte indique qu'il faut lire le signe unique 商 *chāng* au lieu des deux signes 南呂; avec un manuscrit un peu cursif, la confusion n'est pas surprenante. Remarquer que la sixième note de l'énumération porte le nom de quinte, ce qui suppose que la gamme étrangère mentionnée commence avec la seconde majeure de la gamme chinoise; cette gamme hindoue sera donc, si l'on adopte les équivalents de la p. 93, *fa♯ sol♯ la♯ si ut♯ ré♯ mi fa♯* : ce mode ne correspond à aucun des modes indiqués par Fétis, *Histoire de la musique*, II, p. 206. D'ailleurs si le rapprochement de *seu-li-chā* et de ṛsabha est juste, il y a confusion sur l'ordre des notes.

5. Il est assez malaisé de comprendre ce qu'est le tāna, qui répond probablement à *tàn*, le texte chinois étant excessivement concis et le texte traduit par M. Grosset (N° 90), bien que plus étendu, manquant de netteté. Probablement l'équivalence tāna = *yùn* = gamme, n'est pas rigoureusement exacte.

6. Il faut comprendre : chaque lyŭ peut jouer le rôle de chacun des 7 degrés.

7. Par « les trois sons principaux », il faut sans doute entendre les trois sons cités, c'est-à-dire les trois premiers degrés; les degrés sont fixés, arrêtés dans la même position que pour hwâng-tchōng fondamentale, au lieu de circuler avec le changement des fondamentales, ainsi que la transposition l'exige.

la musique. A cette époque, Soû Khwêi[1] aussi était renommé pour sa connaissance de la musique; il discuta les assertions de Yĭ, disant : La musique qui se trouve dans le *Hân chī wái tchwân*[2] est touchante; dans les *Yuĕ ling*, il y a la correspondance des 5 degrés [avec les mois]; de tous côtés il est question de 5, et l'on ne parle pas d'octave diminuée ni de quinte diminuée. D'autre part, le *Tsò tchwân* mentionne les sept sons, les six lyŭ qui se conforment aux 5 degrés[3]; d'après ce texte, sur chaque fondamentale on doit établir 5 systèmes, et je ne sache pas que l'on y ajoute les deux systèmes de l'octave diminuée et de la quinte diminuée pour avoir sept systèmes. L'origine de ces sept systèmes n'est pas connue. »

Tchéng Yĭ répondit à cette objection en s'appuyant sur le *Choū kīng* et sur le *Hàn choū*, qui admettent les sept notes dès une époque reculée[4]. Il continua en disant[5] : « A présent la musique impériale dans le système de hwâng-tchōng prend le lìn-tchōng pour initiale du système, ce qui viole le rapport du prince au serviteur[6]; l'orchestre aigu, dans le système de hwâng-tchōng fondamentale, fait de syào-lyù la quinte diminuée, ce qui est contraire au principe de la progression par quintes[7]. Je demande que la musique classique [des rites moyens] pour le système de hwâng-tchōng fondamentale prenne le hwâng-tchōng comme initiale et que l'orchestre aigu écartant le syào-lyù, revienne au jwêi-pīn comme quinte diminuée. » A la même époque, Wân Pào-tchhâng[8], auteur d'un ouvrage intitulé Vieux chants de Lŏ-yàng, *Lŏ yâng kyeoū khyŭ*, et élève de Tsoū Hyáo-tchēng, disait que les ancêtres de ce dernier connaissaient la composition de l'orchestre pour la musique ancienne[9] : les morceaux des Yīn et des Tcheoū exigeaient un carillon de huit éléments, dont sept seulement étaient employés. Wân Pào-tchhâng confirmait donc l'opinion de Tchéng Yĭ relativement à l'emploi de la gamme heptaphone.

Les opinions de la majorité de la commission furent toutefois contestées par Hô Thwò[10], bien vu de l'Empereur qui n'entendait rien à la musique. Hô Thwò affirma que seuls les « trois systèmes[11] » étaient antiques; il fit écarter tout changement et maintenir le principe du hwâng-tchōng fondamentale unique : ce qui n'exclut pas l'usage de renversements de la gamme de hwâng-tchōng. Les arguments présentés par Tchéng Yĭ et son parti reposaient sur l'étude des livres anciens, sur l'interprétation rationnelle de faits survivants (composition des carillons par exemple) et sur la théorie occidentale, probablement hindoue, qui, telle qu'elle est résumée ici, ressemble étrangement à la théorie chinoise; ils tendaient à faire reconnaître la légitimité des 7 degrés et à rétablir la transposition à peu près oubliée. Ces théories, trop savantes pour l'époque, ne furent pas encore admises; elles ne reçurent l'adhésion impériale que de la grande dynastie des Thâng.

Le fondateur, Kāo tsoù, nomma à la cour des Rites Tsoū Hyáo-swēn, fonctionnaire des Swêi, qui avait exposé le système des 60 et des 360 lyŭ et avait recommandé la transposition; toutefois Kāo tsoù remit les réformes de ce genre jusqu'après la pacification générale, et ce fut son fils Thâi tsōng qui approuva (628) les projets de Hyáo-swēn[12]. « Des cinq degrés primitifs naissent les deux degrés diminués; le degré qui s'appuie sur la quinte diminuée, c'est la quinte juste, *tchèng tchi;* le degré qui s'appuie sur l'octave diminuée, c'est l'octave de la prime, *tshīng kōng*. Les sept degrés du hwâng-tchōng au nân-lyù[13] servent à tour de rôle de fondamentale; le tuyau hwâng-tchōng long de 9 pouces... est le chef des 5 degrés... Le premier degré est kōng (1me), le second chāng (2de), le troisième kyŏ (3^{ce}), le quatrième pyén tchì (5te diminuée), le cinquième tchì (5te), le sixième yù (6te), le septième pyén kōng (8^{ve} diminuée) : ces degrés du grave à l'aigu forment une gamme, yún. D'une manière générale, les 12 systèmes de kōng ont tous la fondamentale correcte, ils n'ont pas de son plus grave[14]... Les 12 systèmes de chāng ont un son

1. Fils de Sou Wei (542-628), duc de Phêi, conseiller écouté du premier empereur Swêi; Khwêi servit lui-même comme officier civil et militaire et mourut vers 615 à 49 ans (N° 42, liv. 41, ff. 9, 10).

2. Edition du *Chī kīng*, de l'école de Hân Yīng, lettré du IIe s. A. C. (N° 60, liv. 16, f. 45).

3. Voir p. 92; le présent texte est une allusion, et non une citation exacte.

4. Voir p. 92.

5. N° 42, liv. 14, f. 20 v°.

6. Les cinq degrés de la gamme sont assimilés au prince, aux ministres, au peuple, aux travaux, aux ressources matérielles (*Yŏ kì*, voir n° 8 et n° 15, tome II, p. 48); mais le prince étant supérieur aux ministres, il faut que la note correspondante soit plus grave que celle des ministres, il n'est donc pas admissible que le lìn-tchōng soit initiale dans le système de hwâng-tchōng. Sur ce point Tchéng Yĭ semble dans l'erreur, puisque le thâi-tsheoù (les ministres) serait encore dans ce cas plus aigu que le hwâng-tchōng. En quittant le point de vue chinois, on pourrait comparer à un mode plagal le système de hwâng-tchōng lorsqu'il prend lìn-tchōng pour initiale.

7. Syao lyù, al. tchóng-lyù; on reviendra sur ce passage, qui donne la plus ancienne indication sur un changement de mode (p. 113).

8. Le père de Pào-tchhâng fut mis à mort parce qu'il méditait de quitter le service des Tshî pour celui de l'empire du sud; l'enfant fut incorporé aux musiciens; il se fit surtout remarquer lors de la grande enquête de 580, fit adopter le pied eau, expliqua les 84 systèmes; il vivait encore en 618 (N° 42, liv. 78, f. 15, etc. — N° 44, liv. 90, f. 11, etc.). Sur Tsoū Hyáo-tchēng, je n'ai rien trouvé.

9. N° 42, liv. 14, f. 27 r°.

10. Fils d'un riche marchand du pays de Choū, très instruit, versé dans la musique, mandarin des Tcheoū et des Swêi, mort après 580 (N° 42, liv. 75, f. 4, etc.).

11. On retrouvera plus loin cette expression.

12. N° 45, liv. 28, f. 2, etc. — N° 46, liv. 21, ff. 2, 3.

13. Voir p. 93.

14. Dans les systèmes de kōng, on prend pour fondamentale le lyŭ même qui sert d'initiale et de fondamentale à la gamme; ainsi dans la gamme type de hwâng-tchōng (p. 93), le système de kōng sera justement l'échelle *hwâng-tchōng thái-tsheoū koū-syên jwêi-pīn lìn-tchōng nân-lyù yìng-tchōng*. De même la série *tá-lyù kyă-tchōng tchóng-lyu lìn-tchōng yī-tsĕ woû-yî hwâng-tchōng* est à la fois la gamme de tá-lyù et le système de kōng pour cette même gamme. Même remarque pour les autres gammes. Puisqu'il y a 12 lyŭ, il y a donc 12 systèmes de kōng répondant chacun à la gamme dont le lyŭ en question est la fondamentale.

Le mode de chāng prend pour initiale la 2de (chāng) de la fondamentale de gamme : il est constitué par les degrés 2de majeure, 3^{ce} majeure, 5te diminuée, 5te, 6te majeure, 8^{ve} diminuée, 8^{ve}, soit, dans les deux gammes citées, par les lyŭ :

gamme de hwâng-tchōng : *hwâng-tchōng thái-tsheoū koū-syên tchóng-lyù lìn-tchōng nân-lyù woû-yî;*

gamme de tá-lyù : *tá-lyù kyă-tchōng tchóng-lyù jwêi-pīn yī-tsĕ woû-yî yìng-tchōng.*

La fondamentale de mode et de gamme, soit *woû-yî—1, yìng-tchōng—1*, est laissée au-dessous de l'initiale; en d'autres termes, le kōng n'occupe pas sa place correcte, d'initiale il devient finale.

Mode de kyŏ (3^{ce} majeure) :

3^{ce} maj. 5te dim. 5te 6te maj.
g. de hwâng-tchōng : *hwâng-tchōng thái-tsheoū kyă-tchōng tchóng-lyù*
8^{ve} dim. 8^{ve} 9e maj.
lìn-tchong yī-tsĕ woû-yî;

3^{ce} maj. 5te dim. 5te 6te maj. 8^{ve} dim. 8^{ve}
g. de tá-lyù : *tá-lyù kyă-tchong koū-syên jwêi-pīn yī-tsĕ nân-lyù*
9e maj.
yìng-tchong.

La fondamentale et la 2de majeure restent au-dessous de l'initiale.

Mode de pyén-tchì (5te diminuée) :

5te dim. 5te 6te maj. 8^{ve} dim. 8^{ve}
g. de hwâng-tchōng : *hwâng-tchong tá-lyù kyă-tchong tchóng-lyù jwêi-*
9e maj. 10e maj.
pīn yī-tsĕ woû-yî

5te dim. 5te 6te maj. 8^{ve} dim. 8^{ve}
g. de tá-lyù : *tá-lyù thái-tsheoū koū-syên jwêi-pīn lìn-tchōng*
9e maj. 10e maj.
nân-lyù yìng-tchong.

inférieur à l'initiale, c'est la fondamentale. Les 12 systèmes de kyŏ ont deux sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale et la seconde majeure. Les 12 systèmes de tchì ont trois sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale, la seconde et la tierce majeures. Les 12 systèmes de yù ont quatre sons inférieurs à l'initiale : ce sont la fondamentale, la seconde et la tierce majeures, la quinte. Les 12 systèmes de quinte diminuée prennent place entre la tierce majeure et la quinte juste, les 12 systèmes d'octave diminuée prennent place entre la sixte majeure et l'octave. Dans la musique classique ou semi-rituelle, il n'y a pas de système hormis ceux des sept degrés. » Chaque lyŭ est ainsi l'origine d'une échelle de sept degrés conforme à la gamme type et qui est dite *yùn*, gamme; mais il joue aussi tour à tour le rôle de chaque degré, il sert donc d'initiale à sept *tyáo* ou systèmes de sept sons séparés par des intervalles de cinq tons et de deux demi-tons; la disposition diverse de ces intervalles constitue sept modes; les deux qui répondent aux degrés complémentaires sont de légitimité contestée. Puisqu'il y a 12 lyŭ et 12 gammes conformes à la gamme type, on trouve donc 84 systèmes, dont 60 pour les modes principaux et 24 pour les modes complémentaires. Cette théorie musicale, exposée brièvement dans le texte traduit aux pages précédentes, se résume dans le tableau suivant, où, à l'imitation de Tshâi Yuên-ting, je ne mets que les systèmes principaux; les chiffres romains répondent au tableau de la p. 117.

Gamme de hwâng-tchōng.

Modes		hwâng₁ *mi₃*	ta *fa*	thái *fa#*	kyä *sol*	koū *sol#*	tchóng *la*	jwēi *la#*	lin *si*	yî *ut₄*	nân *ut#*	woû *ré*	yíng *ré#*
1. *kōng*	I	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
2. *chāng*	LXXII	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
3. *kyŏ*	LIX	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
4. *tchi*	XXXIX	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
5. *yü*	XXVI	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de tá-lyù.

Modes		tá₁ *fa₃*	thai *fa#*	kyä *sol*	koū *sol#*	tchóng *la*	jwēi *la#*	lin *si*	yi *ut₄*	nân *ut#*	woû *ré*	yíng *ré#*	hwâng₂ *mi*
6. *kōng*	VIII	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
7. *chāng*	LXXIX	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
8. *kyŏ*	LXVI	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
9. *tchi*	XLVI	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
10. *yü*	XXXIII	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de thái-tsheoû.

Modes		thái₁ *fa#₃*	kyä *sol*	koū *sol#*	tchóng *la*	jwei₁ *la#*	lin *si*	yi *ut₄*	nân *ut#*	woû *re*	yíng *ré#*	hwâng₂ *mi*	ta *fa*
11. *kōng*	XV	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
12. *chāng*	II	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
13. *kyŏ*	LXXIII	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
14. *tchi*	LIII	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
15. *yü*	XL	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de kyä-tchōng.

Modes		kyä₁ *sol₃*	koū *sol#*	tchóng *la*	jwēi *la#*	lin *si*	yi *ut₄*	nân *ut#*	woû *re*	yíng *re#*	hwâng₂ *mi*	ta *fa*	thai *fa#*
16. *kōng*	XXII	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
17. *chāng*	IX	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
18. *kyŏ*	LXXX	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
19. *tchi*	LX	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
20. *yü*	XLVII	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	13e	

La fondamentale, la 2de et la 3ce majeures restent au-dessous de l'initiale.

Mode de tchi (5te) :

5te — 6te maj. — 8ve dim. — 8ve

g. de hwâng-tchōng : *hwâng-tchōng thái-tsheoû koū-syèn tchōng-lyù*

9e maj. — 10e maj. — 12e dim.

lin-tchong nân-lyù ying-tchōng.

5te — 6te maj. — 8ve dim. — 8ve — 9e maj.

g. de tá-lyù : *tá-lyù kya-tchong tchong lyù jwei-pin yî-tse*

10e maj. — 12e dim.

woû-yî hwâng-tchōng.

La fondamentale, la 2de et la 3ce majeures, la 5te diminuée sont au-dessous de l'initiale.

Mode de yù (6te) :

6te maj. — 8ve dim. — 8ve — 9e maj.

g. de hwâng-tchōng : *hwâng-tchong thai-tsheou kyà-tchōng tchōng-*

10e maj — 12e dim. — 12e.

lyù lin-tchong nân-lyù woû-yî.

6te maj. — 8ve dim. — 8ve — 9e maj. — 10e maj. — 12e dim.

g. de tá-lyu : *tá-lyu kyà-tchong koū-syèn jwei-pin yî-tsè woû-yî*

12e

ying-tchōng.

La fondamentale, la 2de et la 3ce majeures, la 5te diminuée, la 5te restent au-dessous de l'initiale.

Mode de pyĕn kōng (8ve diminuée) :

8ve dim. — 8ve — 9e maj. — 10e maj.

g. de hwâng-tchōng : *hwâng-tchong tá-lyù kya-tchong tchong-lyù lin-*

12e dim. — 12e — 13e maj.

tchong yî-tsĕ woû-yî.

8ve dim. — 8ve — 9e maj. — 10e maj. — 12e dim.

g. de tá-lyù : *tá-lyù thái-tsheoû koū-syèn jwēi-pīn yî-tsĕ*

12e — 13e maj.

nân-lyù ying-tchong.

L'initiale étant l'8ve diminuée, tous les autres degrés lui restent inférieurs.

On établira facilement pour chaque mode les 10 autres gammes construites sur les 10 lyŭ de thái-tsheoû à ying-tchōng. Voir le tableau ci-dessus. Remarquer aussi que les modes de 5te diminuée et d'8ve diminuée sont souvent négligés par les théoriciens, ou du moins tenus pour seulement complémentaires.

Voir encore sur cette question : No 70 (Y. l. t., liv. 52, f. 35, etc.). — No 54 (Y. l. t., liv. 51, ff. 9 à 15). Cette théorie est expliquée aussi dans un rapport de Wâng Phŏ en date de 959 (No 47, liv. 145, f. 3 vo). « Parmi les 12 lyŭ on prend successivement 7 sons (degrés) qui font une gamme, le son qui est maître de la gamme, c'est le kong (fondamentale); la quinte, la seconde majeure, la sixte majeure, la tierce majeure, l'octave diminuée, la quinte diminuée sont à la suite. En débutant par le son de la fondamentale et revenant au lyŭ du son primitif, les sept degrés se répondant tour à tour sans désordre, on forme le système de la fondamentale. Par gamme il y a sept systèmes ; en raison des lyŭ il y a douze gammes : total, 84 systèmes sur lesquels reposent les mélodies chantées et exécutées. »

Gamme de koū-syèn.

Modes	koū$_1$	tchóng	jwēi	lîn	yì	nân	woû	yíng	hwâng$_2$	tá	thai	kyā
	sol#$_3$	*la*	*la#*	*si*	*ut$_4$*	*ut#*	*rè*	*rè#*	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*
21. *kōng* XXIX	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
22. *chāng* XVI	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
23. *kyŏ* III	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
24. *tchi* LXVII	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
25. *yŭ* LIV	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de tchóng-lyù.

Modes	tchóng$_1$	jwēi	lîn	yì	nân	woû	yíng	hwâng$_2$	tá	thái	kyā	koū
	la$_3$	*la#*	*si*	*ut$_4$*	*ut#*	*rè*	*rè#*	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*	*sol#*
26. *kōng* XXXVI	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
27. *chāng* XXIII	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
28. *kyŏ* X	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
29. *tchi* LXXIV	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
30. *yŭ* LXI	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de jwēi-pīn.

Modes	jwēi$_1$	lîn	yì	nân	woû	yíng	hwâng$_2$	tá	thái	kyā	koū	tchóng
	la#$_3$	*si*	*ut$_4$*	*ut#*	*rè*	*rè#*	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*	*sol#*	*la*
31. *kōng* XLIII	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
32. *chāng* XXX	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
33. *kyŏ* XVII	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
34. *tchi* LXXXI	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
35. *yu* LXVIII	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de lîn-tchōng.

Modes	lîn$_1$	yì	nân	woû	yíng	hwâng$_2$	tá	thâi	kyā	koū	tchóng	jwēi
	si$_3$	*ut$_4$*	*ut#*	*rè*	*rè#*	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*	*sol#*	*la*	*la#*
36. *kōng* L	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
37. *chāng* XXXVII	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
38. *kyŏ* XXIV	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
39. *tchi* LV	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
40. *yu* LXXV	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de yî-tsê.

Modes	yî$_1$	nân	woû	yíng	hwâng$_3$	tá	thâi	kyā	koū	tchóng	jwēi	lîn
	ut$_4$	*ut#*	*rè*	*rè#*	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*	*sol#*	*la*	*la#*	*si*
41. *kōng* LVII	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
42. *chāng* XLIV	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
43. *kyŏ* XXXI	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
44. *tchi* XI	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
45. *yu* LXXXII	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de nân-lyù.

Modes	nân$_1$	woû	yíng	hwâng$_2$	tá	thai	kyā	koū	tchóng	jwēi	lîn	yî
	ut#$_4$	*rè*	*rè#*	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*	*sol#*	*la*	*la#*	*si*	*ut$_5$*
46. *kōng* LXIV	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
47. *chāng* LI	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
48. *kyŏ* XXXVIII	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
49. *tchi* XVIII	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
50. *yu* V	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de woû-yî.

Modes	woû$_1$	yíng	hwâng$_2$	tá	thai	kyā	koū	tchóng	jwēi	lîn	yî	nân
	rè$_4$	*rè#*	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*	*sol#*	*la*	*la#*	*si*	*ut$_5$*	*ut#*
51. *kōng* LXXI	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
52. *chāng* LVIII	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
53. *kyŏ* XLV	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
54. *tchi* XXV	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
55. *yu* XII	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Gamme de yîng-tchōng.

Modes	yíng$_1$	hwâng$_2$	tá	thai	kyā	koū	tchóng	jwēi	lîn	yî	nân	woû
	rè#$_4$	*mi*	*fa*	*fa#*	*sol*	*sol#*	*la*	*la#*	*si*	*ut$_5$*	*ut#*	*rè*
56. *kōng* LXXVIII	1re		2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.
57. *chāng* LXV	2de		3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve	
58. *kyŏ* LII	3ce		5te dim.	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e	
59. *tchi* XXXII	5te		6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.
60. *yu* XIX	6te		8ve dim.	8ve		9e		10e		12e dim.	12e	

Pour désigner un système, on énonce d'abord le lyŭ qui répond à la prime ou à l'octave, puis le degré où se trouve l'initiale de la gamme, c'est-à-dire le nom du mode. Ainsi « hwâng-tchōng prime » indique que le hwâng-tchōng est la prime du système et que l'initiale de la gamme se trouve au degré prime (système 1) : ici les deux termes de l'énoncé sont identiques. « Woû-yi seconde » veut dire que l'initiale est la seconde de woû-yi; cette condition ne se présente que dans le système 2. « Nân-lyù sixte » signifie que l'initiale est la sixte de nân-lyù : nous reconnaissons le système 35 qui dépend de la gamme de jwēi-pīn. On donnera plus loin (p. 117) une liste des 84 modes avec leurs noms usuels.

L'emploi de la transposition fut réglé (628) selon le projet de Tsoù Hyáo-swēn[1]. « Pour sacrifier à l'autel du Ciel, on prend comme fondamentale le hwâng-tchōng, pour l'autel de la Terre le lîn-tchōng, pour le temple des Ancêtres le thái-tsheoú. Pour les cérémonies dans les cinq banlieues, pour les assemblées de

1. N° 45, liv. 28, f. 2, etc.

félicitation et pour les banquets à la Cour, on prend comme fondamentale le lyŭ du mois. » A la mort de Hyáo-swĕn, Tchāng Wĕn-cheoû[1], fonctionnaire au bureau de la Musique, persuada l'Empereur de se conformer de plus près aux anciens rituels. Par la suite il y eut des modifications de détail, mais le rituel de Khai-yuĕn (années 713-741) revint aux douze hymnes officiels de Tsoù Hyáo-swĕn[2]. « Le premier, l'hymne *Yŭ hwô*[3] sert à faire descendre les esprits célestes; quand on sacrifie à l'autel du Ciel, quand on prie pour les grains et pour la pluie, quand on fait des offrandes au soleil et à la lune, quand on fait le sacrifice *fōng* au Ciel, ou quand on sacrifie à l'Empereur suprême, dans toutes ces occasions on prend comme fondamentale le yuĕn-tchōng pour trois strophes, comme tierce majeure le hwâng-tchōng, comme quinte le thái-tsheoú, comme sixte majeure le koū-syèn, chacun pour une strophe; on exécute la danse civile en six figures... Quand on va au-devant des influx naturels dans les cinq banlieues, pour l'Empereur jaune le hwâng-tchōng sert de fondamentale, pour l'Empereur rouge on prend le hân-tchōng comme quinte, pour l'Empereur blanc le thái-tsheoú est seconde majeure, pour l'Empereur noir le nân-lyù est sixte majeure, pour l'Empereur vert le koū-syèn est tierce majeure; dans tous ces cas on exécute la danse civile en six figures[4].

« Le second hymne, dit *Chwĕn hwô*[5], sert à faire paraître les esprits terrestres; quand on sacrifie à l'autel de la Terre, quand on prie les dieux des moissons, quand on fait le sacrifice *cheán*, dans tous ces cas on prend le hân-tchōng comme fondamentale, le thái-tsheoú comme tierce, le koū-syèn comme quinte, le nân-lyù comme sixte, chacun pour deux strophes; on exécute la danse civile en huit figures. Quand on sacrifie aux montagnes et aux fleuves, on prend le jwĕi-pīn comme fondamentale pour trois strophes.

« Le troisième hymne, dit *Yōng hwô*[6], sert à faire venir les mânes des hommes; dans les diverses offrandes de nourriture présentées aux mânes [impériaux], quand on fait l'annonce d'un événement au temple des Ancêtres [impériaux], toujours on prend le hwâng-tchōng comme fondamentale pour trois strophes, le tá-lyù comme tierce, le thái-tsheoú comme quinte, le ying-tchōng comme sixte, chacun pour deux strophes; on exécute la danse civile en neuf figures. Quand on présente les offrandes aux Premiers Laboureurs, quand le Prince impérial fait les libations aux Anciens Maîtres, dans ces occasions on prend le koū-syèn comme fondamentale, on exécute la danse civile en trois figures. Pour reconduire les mânes, on emploie l'hymne approprié à chacun avec une figure de danse. Pour le sacrifice collectif[7] offert à tous les esprits de nature céleste, terrestre et humaine, on emploie le hwâng-tchōng avec l'hymne *Yŭ hwô*, le jwĕi-pīn, le koū-syèn, le thái-tsheoú avec l'hymne *Chwĕn hwô*, le woû-yĭ, le yî-tsĕ avec l'hymne *Yōng hwô*, soit six gammes; pour toutes une figure de danse. Pour faire descendre et reconduire les esprits, on emploie le *Yŭ hwô*.

« Le quatrième hymne est l'hymne *Soŭ hwô*[8], que l'on exécute pour les offrandes de jade et de soie aux esprits célestes avec le tá-lyù comme fondamentale, aux esprits terrestres avec la fondamentale yíng-tchōng, aux Ancêtres avec la fondamentale yuĕn-tchōng. Au sacrifice aux Anciens Laboureurs, pour l'offrande on prend le nân-lyù comme fondamentale. Pour les offrandes aux montagnes et aux fleuves, on prend le hân-tchōng comme fondamentale. Le cinquième hymne s'appelle *Yōng hwô;* dans tous les sacrifices à l'offrande des plateaux de viandes, pour les esprits célestes on prend le hwâng-tchōng, pour les esprits terrestres on prend le thái-tsheoú, pour les mânes des hommes on prend le woû-yi. De plus, il en est de même quand on enlève les vases de bois et, dans tous les sacrifices, pour l'hymne d'accueil aux esprits après l'offrande des plateaux. Le sixième hymne, *Cheoŭ hwô*, est employé quand on présente le breuvage sacré; on prend le hwâng-tchōng comme fondamentale.

« Le septième hymne, *Thái hwô*[9], sert de règle aux actes [de l'Empereur]; on prend aussi le hwâng-tchōng comme fondamentale. Dans tous les sacrifices, quand le Fils du Ciel franchit la porte, s'assied sur le trône, monte et descend les degrés, jusqu'au moment où il retourne à ses appartements provisoires, chaque fois qu'il se meut, l'hymne est exécuté; quand il s'arrête, la musique cesse. A la Cour, quand le Fils du Ciel est sur le point de sortir du harem, on frappe la cloche du hwâng-tchōng, les cinq cloches de droite répondent, on joue l'hymne; les rites finis, quand le Fils du Ciel se lève et rentre, on frappe la cloche du jwĕi-pīn, les cinq cloches de gauche répondent, on joue l'hymne: dans ces deux cas, le hwâng-tchōng est fondamentale. Le huitième hymne, *Choŭ hwô*, sert pour

1. Sorti d'une famille mandarinale, nommé à la cour des Rites par Thái tsōng, il composa des divertissements pour les banquets et mourut vers 670 (N° 43, liv. 85, f. 5. — N° 40, liv. 113, f. 5, etc.).

2. N° 46, liv. 21, f. 6, etc.

3. Je ne donne du long texte visé qu'un résumé, et non une traduction intégrale. Tout ce passage établira que les mots *tscou* pour la musique, *tchhéng* pour la danse, indiquent des reprises qui se répondent suivant des règles. — *Yŭ hwô*, joie et concorde. — En réduisant les indications données en notes européennes, on trouve :

		Fondamentales.
3 strophes	1re = kyŭ	kyŭ = sol
1 str.	3ce = hwâng	yî = ut
1 str.	5te = thái	lîn = si
1 str.	6te = koū	lîn = si

Le choix des diverses fondamentales s'appuie sur un texte du *Tcheoū lì* qui sera étudié plus loin.

4.

	Fondamentales.
1re = hwâng	hwâng = mi
5te = lîn	hwâng = mi
2de = thái	hwâng = mi
6te = nân	hwâng = mi
3ce = kou	hwâng = mi

Ici la transposition n'est qu'apparente : l'échelle unique est désignée par des expressions différentes choisies en raison de la correspondance entre les cinq *degrés* et les cinq *régions* de l'espace (p. 93), ces régions étant sous la domination des cinq Empereurs célestes.

5.

		Fondamentales.
2 strophes	1re = lîn	lîn = si
2 strophes	3ce — thái	woû = ré
2 strophes	5te = koū	nân = ut ♯
2 strophes	6te = nân	hwâng = mi

Le texte porte « trois » strophes pour chaque fondamentale, mais la correction est évidente : le choix de ces fondamentales remonte encore au *Tcheoū lì*. — Fondamentale *jwĕi-pīn* = *la* ♯. — *Chwĕn hwô*, obéissance et concorde.

6. *Yōng hwô*, perpétuité et concorde. — Encore conformément au *Tcheou lì*, on a :

		Fondamentales.
3 strophes	1re = hwâng	hwâng = mi
2 str.	3ce = tá	nân = ut ♯
2 str.	5te = thái	lîn = si
2 str.	6te = yìng	thái = fa ♯

Autre fondamentale *koū-syèn* = *sol* ♯.

7. Les fondamentales sont sans doute encore désignées ici : *hwâng* = *mi*, *jwĕi* = *la* ♯, *koū* = *sol* ♯, *thái* = *fa* ♯, *woû* = *ré*, *yî* = *ut*.

8. *Soŭ hwô*, respect et concorde. — On a comme fondamentales : *tá* = *fa*, *yìng* = *ré* ♯, *kyŭ* = *sol*, *nân* = *ut* ♯, *lîn* = *si*. — *Yōng hwô*, bienveillance et concorde. — Fondamentales : *hwâng* = *mi*, *thái* = *fa* ♯, *woû* = *ré*. — *Cheoŭ hwô*, longévité et concorde. — Fondamentale : *hwâng* = *mi*.

9. *Thái hwô*, grandeur et concorde. — *Choŭ hwô*, expansion et concorde. — Avec l'hymne 8 la fondamentale est encore le hwâng-tchōng, mais on préfère parler de la 2de qui convient aux ministres, tandis que la fondamentale exprime la majesté du Souverain.

l'entrée et la sortie des deux chœurs de danse, et de même pour l'entrée et la sortie du Prince héritier, des princes, ducs, Impératrices, grands conseillers, etc. : on prend toujours le thâi-tsheoû comme seconde.

« Le neuvième hymne, *Tchão hwô*[1], sert quand on présente le vin à l'Empereur et au Prince héritier. Le dixième hymne, *Hyeoū hwô*, sert quand l'Empereur mange, quand il salue les trois plus hauts dignitaires, et aussi quand le Prince héritier mange ; dans ces diverses occasions on emploie la gamme du lyŭ du mois.

« L'hymne onzième, *Tchéng hwô*[2], est pour les mouvements de l'Impératrice recevant l'investiture.

« Le douzième hymne, *Tchhêng hwô*[3], sert aux assemblées que le Prince héritier tient dans son palais, pour tous les mouvements du prince. S'il sort en char, on frappe la cloche du hwâng-tchōng et on joue le *Thâi hwô ;* quand il passe la porte Thâi-kĭ, on joue le *Tshâi tsheū ;* quand il arrive à la porte Kyā-tē, on cesse. Pour son retour il en est de même. »

Le *Kyeoû thâng choū*[4] et le *Thâng hwéi yâo*[5] donnent avec moins de détails des indications concordantes en grande partie, divergentes sur quelques points ; il n'y a pas lieu d'instituer une comparaison peu instructive en somme et pour laquelle les documents de contrôle seraient fort rares. Quel principe règle le choix des fondamentales? Dans les banquets (9e et 10e hymnes), on emploie le lyŭ du mois ; aux actes de l'Empereur, des princes, correspond le hwâng-tchōng (6e, 7e, 8e hymnes), c'est-à-dire l'élément terre, et c'est par la vertu de l'élément terre que règne la dynastie des Thâng. Le même lyŭ sert de fondamentale pour les cérémonies en l'honneur des divinités des cinq régions, c'est-à-dire des influx terrestres ; il est d'ailleurs désigné dans chaque cas de manière appropriée à chaque divinité[6]. Je ne perçois pas d'autres rapprochements, car les sacrifices aux esprits des trois ordres comportent assez de fondamentales pour effacer tout rapport précis. Il y a surtout des raisons de tradition : Tchūng Wên-cheoū et Tsoū Hyâo-swēn se sont appuyés pour le choix de leurs gammes sur des textes du *Tcheoū li* qu'ils ont appliqués et étendus.

Il est donc temps d'examiner ces textes qui ont fait loi à l'époque des Thâng et qui étaient déjà invoqués par les musicologues depuis plusieurs siècles. Il semble qu'alors le *Tcheoū li* avait autorité comme décrivant l'état de la musique religieuse sous la dynastie révérée des Tcheoū ; à la perfection de la musique antique qu'avait connue et pratiquée Confucius, était rapportée la longue durée de cette dynastie[7]. « Dans le *Tcheoū li*, pour les trois sortes de grands sacrifices, il n'y a pas de mode de chāng. Tchéng Hyuên a dit : S'il n'y a pas de mode de chāng, c'est que le sacrifice met au premier rang la soumission et que le degré chāng est ferme et rigide. A mon humble avis, cette idée n'est pas juste. Mais le degré chāng est le son du métal[8]. La maison des Tcheoū ayant la vertu du bois, le métal pouvant vaincre le bois, les auteurs ont écarté le métal... On voit donc que si, d'après les règles des Tcheoū, on n'use pas du degré chāng, ce n'est pas à cause de sa dureté qu'il manque, mais ce serait pour soutenir la vertu du bois et par crainte de l'élément métal. C'est ainsi que leur royaume prospère a duré de façon miraculeuse, que l'héritage laissé à leurs descendants a brillé et fleuri à travers trente générations, pendant huit siècles : effet mystérieux de l'exclusion du métal. » Ainsi s'exprime Tchâo Chényên[9] en 720, et il ajoute non sans logique[10] : « la présente dynastie impériale des Thâng est souveraine par la terre, elle diffère donc de la maison des Tcheoū... Il y a donc lieu pour les trois grands sacrifices d'ajouter le mode de chang et d'écarter le mode de kyŏ. » En effet le métal qui répond à chāng n'est pas hostile à l'élément terre, qui nourrit de sa substance le bois corrélatif du degré kyŏ : les Thâng doivent donc redouter l'élément bois et le degré kyŏ.

A l'époque susdite personne ne doutait de l'authenticité du *Tcheoū li ;* cet ouvrage, comme tant d'autres classiques, après la proscription édictée par Chì hwâng-tî (213 A. C.), a été retrouvé en divers manuscrits plus ou moins incomplets. « Wên, marquis de Wéi[11], aimait particulièrement les antiquités. Sous Hyâo-wên tî (180-157), un de ses musiciens, maître Teoū, fit hommage de cet écrit : c'était le chapitre *tá seū yò* de la section *tá tsōng pŏ* du *Tcheoū kwān*[12]. A l'époque de Woù tî (141-87), Hyén, roi de Hô-kyēn[13], qui aimait la sagesse, en collaboration avec maître Mâo et d'autres, fit des extraits du *Tcheoū kwān* et des sages et en forma le *Yŏ ki*[14]. » A partir de cette date, le *Tcheoū li* fut presque complètement retrouvé, conservé, commenté, édité ; le premier éditeur fut Lyeoû Hīn. Ce personnage ayant prêté aux réformes de Wâng Mâng l'appui de son autorité archéologique et philologique, a été accusé d'avoir falsifié, voire supposé, le texte du *Tcheoū li ;* mais Tchoū Hī et les auteurs ultérieurs ont combattu cette opinion ; il reste seulement établi que l'ouvrage en question renferme dans ses cinq premières sections un petit nombre d'interpolations[15]. Les passages musicaux en sont-ils exempts? Peut-être, puisqu'ils n'ont servi d'argument aux théoriciens que postérieurement aux Hân, et puisque les réformes musicales de Kīng Fâng et de Lyeoû Hīn portaient sur d'autres points ; toutefois ils restent exposés au doute, et on devra rechercher si les idées qu'ils expriment

1. *Tchão hwô*, éclat et concorde. — *Hyeoū hwô*, prospérité et concorde.

2. *Tchêng hwô*, rectitude et concorde.

3. *Tchhêng hwô*, aide et concorde. — *Tshai tsheū*, cueillir le chardon étoilé ; ce chant ne fait pas partie des douze hymnes ; il renferme une allusion à *Syâo yâ, Pĕ chan, Tchkoù tsheū* (N° 13, p. 276), où il est question des cérémonies célébrées par un haut dignitaire en l'honneur de ses ancêtres. Le *Kyeoū thâng choū* indique quelques autres chants ; deux (liv. 28, f. 3 v°) sont exécutés avec la fondamentale *koū syên* = *sol* 2, l'un, le *Tcheoū yû* (*Kwĕ fōng, Châo nân ;* N° 13, p. 28) quand l'Empereur tire à l'arc ; l'autre, le *Lĭ cheoū*, quand le Prince héritier tire à l'arc. Ces deux odes sont déjà mentionnées par Seū-mà Tshyên (N° 35, tome III, p. 283) à propos du tir à l'arc, par le *Tcheoū li* (N° 9, tome II, p. 60) dans les mêmes circonstances, par le *Ché yi* (N° 15, tome II, p. 660) ; l'ode *Tcheoū yû* a encore place dans le *Chī king*, l'ode *Lĭ cheoū* était déjà perdue à l'époque des Hân. — Pour les hymnes officiels, Tsou Hyâo-swēn avait choisi le titre de *hwô*, accord, harmonie, puisque « la musique exprime l'accord du Ciel et de la Terre » et « produit l'harmonie des hommes et des esprits » (N° 46, liv. 21, f. 6 v° ; voir chap. XV, pp. 205, 206, etc.).

4. N° 45, liv. 28, f. 2, etc.

5. N° 55, liv. 32, f. 11, etc.

6. Voir p. 100, note 4.

7. N° 55, liv. 32, f. 18 ; voir aussi sur ce point n° 27, liv. 41.

8. Voir p. 93.

9. Je n'ai rien trouvé sur ce personnage.

10. N° 55, liv. 32, f. 18.

11. Le marquis Wên, de Wéi (424-387), cité par Seū-mà Tshyên dans son livre sur la musique (N° 34, liv. 24. — N° 35, tome III, pp. 272, 274, 275) ; bien qu'une note du *Hân choū* attribue 180 ans au musicien Teoū, il est difficile que ce personnage ait vécu sous le marquis Wên et sous l'empereur Hyâo-wên.

12. Chap. Directeur de la Musique, de la section Ministre des Rites (N° 9, tome II, p. 27, etc., liv. 22).

13. Lyeoû Tē, fils de l'empereur King (157-141), roi de Hô-kyēn (155), mort en 130, favorisa puissamment la recherche des anciens textes. Il fut le patron de Mâo Tchhâng, qui avec son maître Mâo Hēng fixa le texte encore admis du *Chī kīng* (N° 35, tome III, p. 94. — N° 10, tome IV prolegomena, p. 11. — N° 36, liv. 88, f. 15 ; liv. 53, f. 1. — N° 34, liv. 59, f. 1).

14. Voir n° 8 ; mais le texte que nous possédons est celui de Lyeoû Hyâng, moins complet selon les vraisemblances que celui dont il est question ici. Toute cette citation vient de n° 36, liv. 30, f. 5 v°.

15. Voir n° 9, introduction, p. XIV, etc.

sont admissibles pour les derniers siècles des Tcheoū, car il est difficile de faire remonter ce rituel sous sa forme actuelle au début de la dynastie, bien qu'une tradition l'attribue à l'antique Tcheoū kōng[1].

« Par les six tons parfaits, lyŭ, par les six tons imparfaits, thông, par les cinq degrés, chēng, par les huit sortes de sons, yīn, par les six danses, woù, ils opèrent la grande concordance des mélodies pour présenter les offrandes aux esprits des trois ordres, pour unir les royaumes et principautés, pour harmoniser les populations, pour apaiser les visiteurs étrangers, pour réjouir les hommes éloignés, pour mettre en action toutes les créatures qui se meuvent[2] ». « Le grand instructeur est préposé aux six tons parfaits et aux six tons imparfaits pour combiner les tons du principe mâle et les tons du principe femelle. Les premiers sont les tons *hwâng-tchōng, thái-tsheoú, koū-syèn, jwēi-pīn, yî-tsĕ, woù-yĭ*. Les seconds sont les tons *tá-lyù, yìng-tchōng, nân-lyù, hân-tchōng, syào-lyù, kyă-tchōng*. Il les règle par les cinq degrés *kōng, chāng, kyŏ, tchì, yù*. Il les développe par les sons des huit matières, le métal, la pierre, la terre, la peau, la soie, le bois, la gourde, le bambou[3]. » La division des tuyaux sonores en deux séries de six, les uns rattachés au principe yâng, les autres au principe yīn[4], est conforme aux vieilles idées cosmologiques; mais elle ne répond pas à un principe acoustique et reste sans lien avec les rapports des tuyaux, puisque l'alternance des générations supérieures et inférieures n'est pas régulière[5]. Toutefois, non sans ingéniosité, le prince de Tchéng tire de la formule du *Tcheoū li* une loi d'harmonie[6]. « Chaque fois qu'un lyŭ mâle produit un tuyau femelle, le tuyau mâle est l'époux, le tuyau femelle est l'épouse. Chaque fois qu'un lyù femelle produit un tuyau mâle, le tuyau femelle est la mère, le tuyau mâle est le fils. » Le lyŭ mâle est consonnant, *hŏ*, avec

Succession harmonique des lyŭ mâles (secteurs blancs) et des lyù femelles (secteurs noirs) (N° 77)[7].

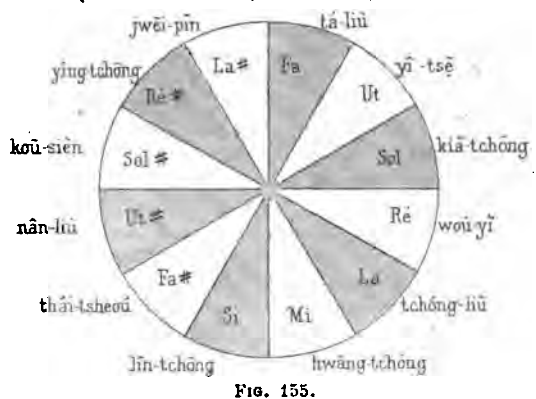


Fig. 155.

sa mère (5te inférieure) et avec son épouse (5te supérieure), le lyù femelle avec son mari (5te inférieure) et avec son fils (5te supérieure) : dans la figure ci-dessus, due au prince Tsái-yŭ, un lyŭ quelconque est consonnant avec celui qui le précède et avec celui qui le suit. Pour désigner la transposition de la fondamentale, la phrase : « il règle les tons par les cinq degrés », est au moins aussi claire que le passage de Seū-mà Tshyēn cité p. 93. D'ailleurs le mot *wên* rendu par régler veut dire avant tout une figure, un ornement figuré : *wén*, figurer, est une métaphore expressive pour marquer l'organisation que les degrés surajoutent à la série chromatique indéfinie des lyŭ.

« Ils classent[8] les différentes sortes de mélodies pour les sacrifices spéciaux offerts aux trois ordres d'esprits. On joue avec les instruments sur le ton hwâng-tchōng (*mi*), on chante sur le ton tá-lyù (*fa*), on exécute la danse *Yûn mên* pour les sacrifices aux esprits célestes. On joue en thái-tsheoú (*fa*#), on chante en yíng-tchōng (*ré*#), on exécute la danse *Hyên tchhi* pour les sacrifices aux esprits terrestres. On joue en koū-syèn (*sol*#), on chante en nân-lyù (*ut*#), on exécute la danse *Thái chāo* pour les sacrifices aux quatre objets lointains[9]. On joue en jwēi-pīn (*la*#), on chante en hân-tchōng (*si*), on exécute la danse *Thái hyá* pour les sacrifices aux montagnes et aux rivières. On joue en yî-tsĕ (*ut*), on chante en syào-lyù (*la*), on exécute la danse *Thái hoú* pour les sacrifices à l'Ancienne Mère[10]. On joue en woû-yĭ (*ré*), on chante en kyă-tchōng (*sol*), on exécute la danse *Thái woù* pour les sacrifices aux Premiers Ancêtres[11]. »

L'expression *tseoú*, que j'ai traduite par jouer, indique que l'on touche d'un instrument ou de plusieurs instruments sans chanter; au contraire *kŏ* signifie le chant avec accompagnement : on comprend donc que, pour les sacrifices du premier ordre, par exemple, on puisse jouer en *mi* et chanter en *fa*, puisqu'il ne s'agit pas d'accords plaqués. Toutefois la succession de mélodies en *mi* et *fa*, en *la*# et *si*, voire en *fa*# et *ré*#, en *ut* et *la* n'a rien de naturel. Pour les six mélodies, la partie instrumentale répond aux 6 lyŭ mâles énumérés en ordre direct, la partie vocale aux 6 lyù femelles en ordre inverse. Les anciens commentaires

Succession cosmographique des lyŭ, les chiffres répondent aux caractères cycliques, p. 79 (N° 77).

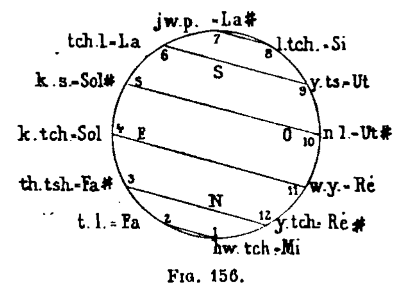


Fig. 156.

n'indiquent pas de raison satisfaisante pour cette disposition gardée intacte par le rituel des Thâng[12]. Le prince Tsái-yŭ remarque[13] que la loi de ces rapports est de nature cosmographique, ainsi qu'il apparaît dans la figure ci-jointe, où les lyŭ rapprochés des

1. Tân, frère de Woù wâng, conseiller de son frère et de son neveu, législateur des Tcheoū, marquis de Loù, mort en 1108 ou 1044.
2. N° 6, *tá seū yŏ*, liv. 22; voir n° 9, tome II, p. 29; je modifie les termes de la traduction pour les mettre d'accord avec les expressions que j'ai adoptées.
3. N° 6, *tá chĭ*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 49.
4. Voir p. 78; voir aussi *Yuĕ ling* (N° 8).
5. Voir p. 87.
6. N° 77, ff. 11, 35, 36; voir aussi n° 74, f. 71 v°.
7. On observera que la transcription des mots chinois employée dans les figures et exemples musicaux diffère légèrement de celle qui est suivie dans le texte. Ainsi dans cette dernière y est toujours mis à la place de *i* précédant une voyelle.
8. N° 6, *tá seū yŏ*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 30.
9. Les quatre objets lointains, *seú wáng*, sont les cinq montagnes sacrées, les quatre montagnes frontières, les quatre mers, les quatre fleuves; on y comprend souvent les esprits du vent, des nuages, du tonnerre, de la pluie.
10. L'expression syēn pì désigne Kyāng-yuên, qui conçut miraculeusement Heoú-tsĭ, l'ancêtre des Tcheoū.
11. Les premiers ancêtres sont Heoú-tsĭ et ses descendants, y compris les rois Wên et Woù.
12. N° 45, liv. 28, f. 3 v°.
13. N° 77, ff. 8, 9, 10.

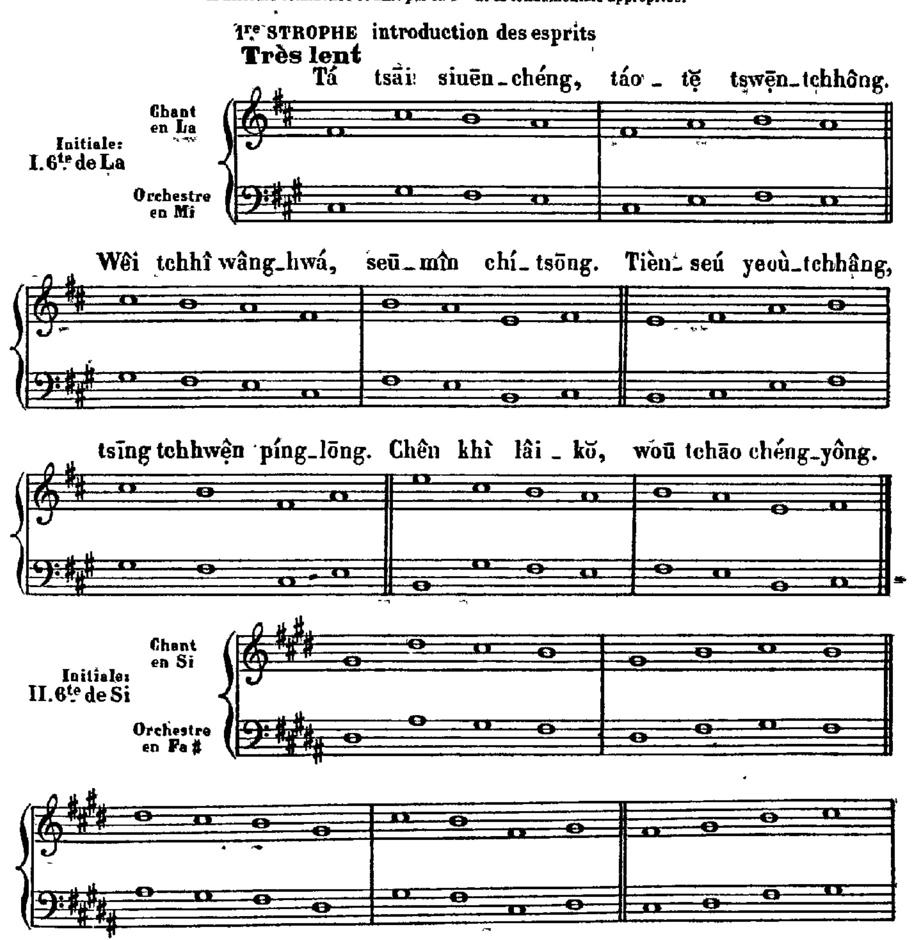
directions célestes appropriées sont rangés sur la circonférence de l'horizon; il admet que ce principe cosmographique a été substitué à un principe musical par les lettrés qui, n'entendant pas le second, étaient au contraire familiers avec les spéculations cosmologiques. Il propose donc de lire (je mets entre crochets les mots corrigés) :

Sacrifices.	Instruments.	Chant.
1re classe..................	*hwâng-tchōng*	[*tchōng*]-*lyu*
2e classe..................	*thâi-tsheoú*	[*lin*]-*tchōng*
3e classe..................	*koū-syèn*	*nân-lyù*
4e classe..................	*jwēi-pīn*	[*yìng*]-*tchōng*
5e classe..................	*yî-tsē*	[*tá*]-*lyù*
6e classe..................	*woû-yì*	*kyá-tchōng*

Par l'interversion de quatre caractères, les lyŭ mâles continuant de répondre aux six classes de sacrifices, le chant se trouve partout, à l'égard de la partie instrumentale, à la distance d'une quarte, intervalle particulièrement apprécié[1]. Cette correction n'est donc pas sans vraisemblance musicale, mais aucun texte ancien ne l'autorise. Le prince appuie encore son opinion sur la musique de son temps, qui, dit-il, diffère de la musique antique, mais en a conservé quelques traditions : il est, en effet, légitime de rechercher dans les mélodies usitées au XVIe siècle, mais datant du XIVe, les traces au moins de la musique des Thâng (VIIe-Xe siècle); il est plus hasardeux d'y retrouver la musique des Tcheoū qui ont disparu mille ans plus tôt. Je transcris aussi exactement que possible l'exemple choisi.

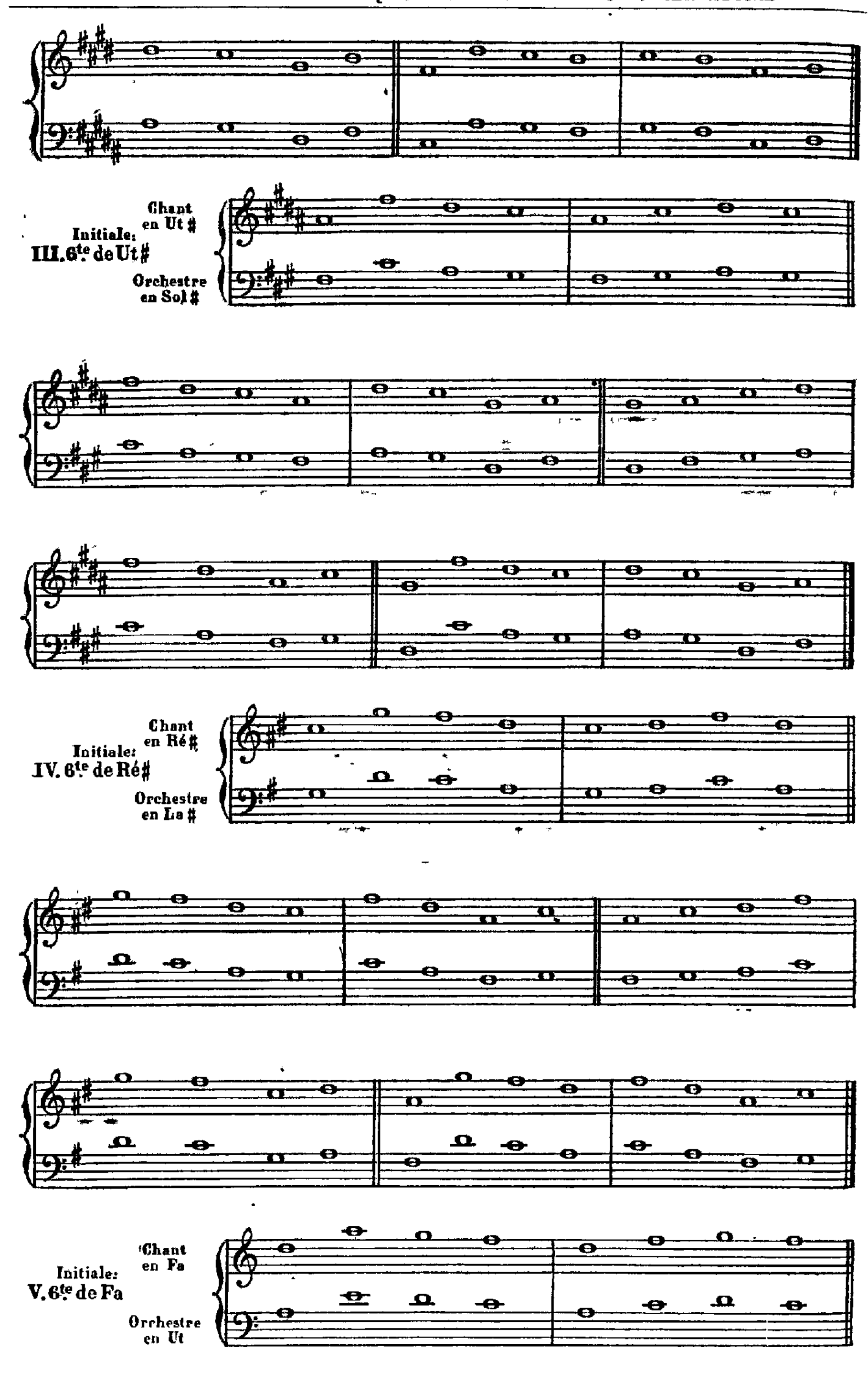
Hymne pour le sacrifice à Confucius[2].

(Pour recevoir l'esprit, on joue la mélodie *Hyén hwó*). Mode de yù (6te majeure); en tout 6 strophes. Dans chaque transposition la mélodie commence et finit par la 6te de la fondamentale appropriée.



1. Voir figure de la succession harmonique, p. 102; la 5te inférieure n'est autre que l'8ve basse de la 4te supérieure.

2. Traduction : « Grand est le Sage Parfait : sa raison est sublime, son action est vénérable. Il règle la civilisation, et le peuple s'y conforme. L'ordre du sacrifice a des lois constantes, subtiles et pures et profondes. L'esprit est évoqué et arrive : ah ! brillante est son apparence sainte ! » Pour cette première strophe, no 77, loco cit. ; pour les autres strophes, no 17, section *Khyù tseoù*, ff. 1 à 3. — Voir le texte chinois, index, A, *a*).


Chant en Ut ♯
Initiale: III. 6te de Ut ♯
Orchestre en Sol ♯
Chant en Ré ♯
Initiale: IV. 6te de Ré ♯
Orchestre en La ♯
Chant en Fa
Initiale: V. 6te de Fa
Orchestre en Ut

Chant en Sol

Initiale: VI. 6[te] de Sol

Orchestre en Ré

2e STR. libation

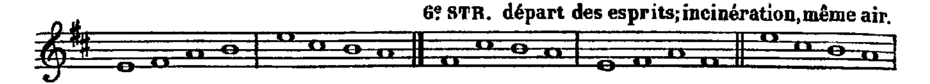
3e STR. 1re offrande

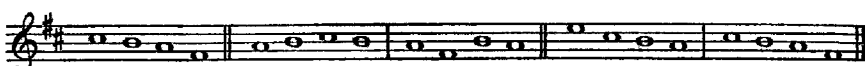
4e STR 2de offrande; dernière offrande. même air.

5e STR. desserte









La première strophe seule est ici donnée sous sa forme primitive et en cinq formes transposées, les autres strophes ne sont reproduites que dans un ton. Le mouvement est uniforme et très lent. La notation musicale chinoise n'indique habituellement pas la mesure, le texte chanté y supplée. J'ai considéré chaque phrase complète comme formant un vers de deux hémistiches avec césure au milieu. Cette division rhythmique est à la fois conforme au sens de la phrase; à la prosodie, puisque la rime paraît à chaque fin de vers (*tchhòng, tsōng, lōng, yóng*, c'est-à-dire finale *ong* au ton égal, accent ‾ ou ^); à la texture musicale, chaque phrase de deux mesures retombant soit sur la tonique (*mi la*, I) soit sur la sixte (*ut♯ fa♯*, I), exceptionnellement sur la 5te (*mi*, I 4e strophe, mesures 2 et 4). La mélodie est construite avec les cinq notes principales et écarte les degrés complémentaires : ainsi la ligne de chant I ne renferme que les notes *la si ut♯ mi fa♯*, c'est-à-dire prime, seconde et tierce majeures, quinte, sixte majeure, essentielles à la gamme chinoise. Une expression particulière doit résulter du système de 6te qu'annonce l'annotation du début[1]; mais elle ne m'est pas perceptible. Les voix et l'orchestre se font entendre ensemble à intervalle de quarte, les voix chantant le dessus; je pense du moins qu'il en est partout ainsi; la notation employée toutefois n'indique pas que l'on sorte de l'octave du hwâng-tchōng, sauf une fois au début du dernier vers de la 1re strophe, et seulement pour le chant du I; rien de semblable ne se trouvant aux autres parties, il n'y a peut-être là qu'une erreur du scribe. Si, d'autre part, suivant strictement le texte, on se tenait pour les deux parties dans l'octave du hwâng-tchōng, il en résulterait des interversions de parties qui semblent opposées à la simplicité de la musique rituelle. Cette suite régulière de quartes est d'ailleurs très monotone et le dessin mélodique est pauvre. Quoi qu'il en soit, cet exemple explique l'interprétation donnée au passage en question du *Tcheoū li* et, quand on songe à la force de la tradition, on tient pour au moins probables les corrections que l'expérience musicale du prince Tsái-yǔ apporte au texte des lettrés.

« En général[2], on règle les six mélodies par les cinq degrés, on les développe par les huit espèces de sons. En général pour les six mélodies, avec une strophe on atteint les espèces emplumées et les esprits des lacs et des rivières; avec deux strophes on atteint les espèces nues et les esprits des montagnes et des forêts; avec trois strophes on atteint les espèces écailleuses et les esprits des collines et des côtes; avec quatre strophes on atteint les espèces poilues et les esprits des berges et des plaines inondées; avec cinq strophes on atteint les espèces à carapace et les esprits de la terre; avec six strophes on atteint les espèces figurées des astres et les esprits du ciel. » Plusieurs commentateurs sont d'accord pour admettre que chaque nature d'esprits est représentée par certaines sortes d'animaux en raison de leur habitat et de leurs mœurs[3]; les esprits représentés par lesdits animaux se manifestent et s'approchent quand on les évoque par des airs appropriés; les espèces les plus mobiles sont attirées par un petit nombre de strophes; les espèces à carapace, qui sont lourdes et lentes, les esprits célestes, qui sont les plus respectables et les plus lointains, ne sont émus que par l'insistance des mélodies. Le prince Tsái-yǔ, à propos de ce passage, adopte des vues un peu différentes[4]. D'après lui, le texte n'indique pas que les animaux viennent en réalité, mais seulement qu'on peut alors célébrer les rites et entrer en rapport avec les divers esprits. Il rapproche, d'autre part, le présent texte d'un autre passage du *Tcheoū li*[5] : « montagnes et forêts, les animaux sont d'espèce poilue; rivières et lacs, les animaux sont d'espèce écailleuse; collines et côtes, les animaux sont d'espèce emplumée; berges et plaines inondées, les animaux sont à carapace; plaines hautes et terres humides, les animaux sont d'espèce nue (grenouilles et vers). » En corrigeant le premier texte d'après celui-ci, la correspondance numérique deviendrait plus satisfaisante : avec une strophe on atteint les espèces à carapace qui vivent dans les endroits inondés, or 1 comme 6 est le nombre de l'eau; il faut deux strophes pour les espèces emplumées des collines qui correspondent au feu, aux nombres 2 et 7; trois strophes pour les espèces écailleuses et aquatiques, puisque 3, nombre du bois, est aussi le nombre du dragon et de la mer orientale; quatre strophes pour les espèces poilues symbolisées par le tigre blanc des monts occidentaux, 4 étant le nombre du métal et de l'occident[6]; cinq strophes pour les espèces nues et les esprits de la terre, puisque 5 est le nombre de la terre; six strophes pour les esprits célestes, puisque 6 est le nombre des lyǔ mâles, des lyù femelles, des

1. Voir chap. IV, p. 115, etc.

2. No 6, *ta seu yō*, liv. 22. — No 9, tome II, p. 32, etc. Tout en adoptant le sens donné par Ed. Biot, je m'écarte sensiblement ici de sa rédaction, en vue de rester plus près du texte.

3. Certains arbres conviennent aussi à certaines localités : « si le génie local est le pin, le pays est appelé territoire du génie pin. » Voir no 9, tome I, p. 194. Dans ce rapport entre une localité et une espèce animale ou végétale, on saisit une idée religieuse très primitive.

4. No 77, f. 12 vo.

5. No 6, *tá seu thoù*, liv. 9. — No 9, tome I, p. 194.

6. Ce passage fait allusion aux quatre animaux celestes, *seù ling*, soit quadrupède, le tigre blanc de l'ouest; oiseau, l'oiseau rouge du midi; animal écailleux, le dragon bleu de l'orient; animal à carapace, la tortue noire du nord. Seu-ma Tshyen parle déjà de ces quatre figures symboliques.

mélodies et des danses. Le rapprochement proposé ne manque pas de justesse, les nombres de strophes en tirent un sens conforme à la cosmologie chinoise; toutefois 6 demeure douteux, puisqu'il répond ici au ciel, ailleurs à la terre, et dans d'autres cas à l'eau. Il ne faut pas trop presser le texte de ces multiples systèmes métaphysiques qui ont hanté le cerveau des Chinois; on perdrait son temps à vouloir unifier les théories du *Tcheoū li*, texte peut-être corrompu, au moins composite et d'époque douteuse, mais qui ne saurait être utilisé si l'on n'en interprète la concision au moyen de ce qui est connu des idées antiques.

« Toute mélodie[1] où le yuên-tchōng est fondamentale, où le hwâng-tchōng est 3ce majeure, où le thái-tsheoú est 5te, où le koū-syèn est 6te majeure,... avec laquelle on exécute la danse *Yûn mên*, est jouée au solstice d'hiver au tertre rond élevé au-dessus de terre. Une telle mélodie en 6 strophes fait descendre les esprits célestes qu'on peut atteindre et honorer. Toute mélodie où le hân-tchōng est fondamentale, où le thái-tsheoú est 3ce majeure, où le koū-syèn est 5te, où le nân-lyù est 6te majeure,... avec laquelle on exécute la danse *Hyên tchhî*, est jouée au solstice d'été sur le tertre carré au milieu du lac. Une telle mélodie en 8 strophes fait sortir les esprits terrestres que l'on peut atteindre et honorer. Toute mélodie où le hwâng-tchōng est fondamentale, où le tá-lyù est 3ce majeure, où le thái-tsheoú est 5te, où le yíng-tchōng est 6te majeure,... avec laquelle on exécute la danse *Thái chào* est jouée dans le temple des Ancêtres. Avec une telle mélodie en 9 strophes on peut atteindre et honorer les mânes. » Ce passage fait suite à celui de la p. 106 et décrit avec plus de détails la partie musicale des sacrifices majeurs; il a directement inspiré les règles citées plus haut de la dynastie des Thâng : les lettrés de cette époque y voyaient donc le précepte du changement de fondamentale pour diverses strophes. Mais auparavant Tchéng Hyuên avait admis que dans une même mélodie la prime, la tierce, la quinte, la sixte sont choisies indépendamment, pour leurs relations avec diverses constellations et par suite avec les esprits célestes, les esprits terrestres et les mânes; si l'on adoptait cette opinion, les termes kōng, kyŏ, etc., perdraient toute signification; il n'y a pas à insister sur l'absurdité de l'explication repoussée sous les Thâng, réfutée encore plus tard par Tchoū Hī. Resterait à déterminer pourquoi tels lyŭ ont été choisis : c'est dans les habituelles considérations cosmologiques que le prince Tsái-yŭ cherche le motif de ce choix[2]. Ainsi le yuên-tchōng, c'est-à-dire kyă-tchōng, répond à l'est franc où apparaît le Souverain Céleste; le nombre 6 convient au Ciel, puisque six points se disposent bien en cercle, tandis que huit points déterminent un carré et représentent la Terre; les lyŭ ying-tchōng, hwâng-tchōng, tá-lyù, thái-tsheoū coïncident avec les signes de la région nord hái, tseù, tchheoù, yîn, région des mânes. Si le degré châng n'est pas mentionné, c'est que le son de la 2de va s'éteignant, *chāi*, et qu'il est odieux aux esprits; d'ailleurs il est probable qu'on n'écartait pas ce degré, qu'on se bornait à ne le pas prendre comme base d'un système.

Le mot *pyên*, changement, que j'ai traduit provisoirement par strophe, d'accord avec les musicologues des Thâng et avec le prince Tsái-yŭ[3], est toutefois susceptible d'une autre explication. L'auteur du *Kyeoù woù tái chî*[4] expliquant la production des lyŭ, conclut : « avec douze pyén on revient au nombre général du hwâng-tchōng. » Tchou Hī dit de même[5] : « si le hwâng-tchōng est fondamentale, avec six pyén on atteint le ying-tchōng qui est l'octave diminuée, avec sept pyén on atteint le jwēi-pīn qui est la quinte diminuée. » *Pyén* indique ici l'intervalle de quinte entre deux lyŭ qui se suivent dans l'ordre de production; le nombre des pyén n'est pas le nombre des quintes, mais le nombre des notes qui limitent ces quintes en comprenant le point de départ et le point d'arrivée; ainsi du hwâng-tchōng au ying-tchōng, Tchoū Hī trouve six pyén, alors que nous comptons cinq quintes. Mais d'autre part le *Kyeoú woù tái chî* s'exprime comme nous quand il parle de douze pyén du hwâng-tchōng au hwâng-tchōng.

C'est ce dernier sens de *pyén* qu'adopte Hân Pūng-khî dans son *Yuèn lŏ tchí yŏ*[6]. Sous les Tcheoū, explique-t-il, tout système débutait par la sixte de la fondamentale; puis il donne les éléments du tableau suivant :

Fondamentale : 6te et initiale :	a) *hwâng-tchōng* (1re), *nân-lyu.*	b) *lin-tchōng* (5te) *koū-syèn.*	c) *thái-tsheoū* (2de) *ying-tchōng.*	d) *nân-lyù* (6te) *jwēi-pīn.*	e) *koū-syen* (3ce) *ta-lyù.*
nân-lyu...........					
koū-syèn..........	1re quinte				
ying-tchōng........	2e —	1re quinte			
jwēi-pīn...........	3e —	2e —	1re quinte		
ta-lyu............	4e —	3e —	2e —	1re quinte	
yi-tsē............	5e —	4e —	3e —	2e —	1re quinte
kyā-tchōng........	6e —	5e —	4e —	3e —	2e —
woū-yi............	7e —	6e —	5e —	4e —	3e —
tchōng-lyu.........	8e —	7e —	6e —	5e —	4e —
hwang-tchōng......	9e —	8e —	7e —	6e —	5e —

1. N° 6, *tá seū yŏ*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 34.
2. N° 77, f. 15, etc. — N° 24, liv. 5, ff. 1 à 4, donne aussi une explication cosmologique.
3. N° 77, f. 13 r°. « Quand on exécute un air, un couplet, *khyu*, s'appelle *tchhêng*, parfait, s'appelle aussi *tchong*, complet, s'appelle aussi *pyên*, changement. » On pourrait encore ajouter d'autres synonymes, par exemple *khyuĕ*, repos. Voir p. 139.
4. N° 47, liv. 145, f. 2 v°.
5. N° 62, liv. 66, f. 21 v°; voir aussi n° 24, liv. 5, f. 5 r°.
6. N° 73 (Y. l. t., liv. 60, f. 14, etc.).

Le hwâng-tchōng fondamentale correspond donc à 9 quintes, le lin-tchōng (hàn-tchong) à 8 quintes : c'est la base des systèmes décrits par le *Tcheoū li* pour les sacrifices aux mânes et aux esprits terrestres; la coïncidence ne persiste pas pour les sacrifices aux esprits célestes, puisque 6 quintes avec le yuên-tchōng (kyä-tchōng) fondamentale ne se trouvent pas dans le tableau de Hân Pāng-khì. Cette explication est donc insuffisante, ne rendant d'ailleurs pas compte des lyŭ accessoires de chaque série; toutefois, et malgré que les auteurs du Catalogue Impérial[1] la traitent d'extravagante, peut-être sans la bien comprendre, elle semble indiquer le sens général de considérations musicales antiques dont on trouve l'écho dans le *Tsò tchwán* et dans les *Chì ki*[2]. A la date de 541 A. C., Tsò rapporte la consultation donnée par Hwô, médecin du pays de Tshin, au marquis de Tsín alors régnant; on y remarque les phrases suivantes. « La musique des anciens rois, c'est par elle qu'on réglait toutes les affaires; il y avait donc cinq *tsyĕ* (segment, règle) qui, lents ou rapides, initiaux ou finaux, se rejoignaient l'un l'autre; étant posé le son médian, si l'on diminue [la longueur], après cinq diminutions, il n'est pas permis de jouer [des instruments]. » Tshái Yuên-tìng[3] voit dans ce texte la loi, impérative dans l'antiquité, qui ne permet de construire des systèmes que sur les cinq degrés principaux; cette explication est admissible, bien que les termes employés soient particuliers à ce passage : la diminution de longueur indique le passage à la quinte supérieure, et dans la série des quintes le sixième degré obtenu est un degré complémentaire, donc inapte à fonder un système; la diminution, *kyáng*, veut donc dire le passage à la quinte supérieure; quant à l'expression son médian, elle est appropriée pour la fondamentale, l'initiale de l'époque étant la sixte, la fondamentale étant d'ailleurs la troisième note sur la première corde du khîn. Le texte de Seū-mà Tshyēn est très bref : « La neuvaine supérieure est ceci : *chāng*, 8; *yù*, 7; *kyŏ*, 6; *kōng*, 5; *tchì*, 9. » On trouve justement dans le tableau qui précède, qu'avec la 2[te] (chāng = thâi-tsheoû) pour fondamentale, le hwâng-tchōng est la 8[e] note; avec la 6[te] (yù = nân-lyŭ), le hwâng-tchōng est la 7[e] note; avec la 3[ce] (kyŏ = koū-syén), le hwâng-tchōng est la 6[e] note, avec la 5[te] (tchì = lìn-tchōng), le hwâng-tchōng est la 9[e] note. La coïncidence cesse pour le kōng fondamentale, le hwâng-tchōng devrait être exprimé par 10 et non par 5. Mais Seū-mà Tshyēn (ou ses copistes) a peu compris la partie technique de la théorie musicale : les dimensions des lyŭ sont pleines de fautes grossières[4], l'allusion à la transposition est concise jusqu'à l'obscurité[5]. Les nombres dont nous parlons ont été mentionnés par tradition, sans que le sens en fût saisi; l'un d'eux a été confondu avec un terme de la série musico-cosmologique[6]. En effet, dans cette série, kōng répond à 5; de plus, les éléments de la série peuvent être sans inconvénient augmentés ou diminués de 5, nombre des éléments, 1 ou 6 représentant l'eau, 3 ou 8 le bois, etc. Par une extension abusive on aura admis que 5 peut remplacer 10, oubliant qu'il s'agit de 10 notes formant une série de 9 quintes.

Entre l'explication de Hân Pāng-khì ainsi appuyée et l'interprétation classique qui fait de pyén une strophe, ou une section de strophe, il est difficile de prendre parti. Les anciennes formules ont, au cours des âges, revêtu des sens divers, ont subi des retouches conformes aux idées régnantes; les textes sont trop rares pour qu'on distingue nettement les théories successives. La partie musicale du *Tcheoū li* qui vient d'être examinée, ne rappelle en rien les 60 lyŭ de Kīng Fâng, mais suppose sous une forme délicate, impossible d'ailleurs à préciser, l'emploi de la transposition : on en peut conclure qu'elle est antérieure à Kīng Fâng, à Lyeoû Hīn; elle serait vraiment en partie un document ancien, qui a dû être connu de Seū-mà Tshyēn, ayant été remis au jour au cours du II[e] s. A. C., et qui pourrait remonter au VI[e] s. ou au delà. Au contraire, la liste et la définition des lyŭ seraient étrangères à cette ancienne théorie musicale. Dans l'appendice II au tome III de sa traduction des *Chì ki*, p. 638, M. Chavannes a réuni les plus anciens textes où il soit parlé des lyŭ avec quelque détail, trois passages du *Tsò tchwán* et deux passages des *Kwŏ yu*; il y a ajouté quelques observations relatives à des cloches antiques; il a ainsi démontré, d'accord avec les commentateurs chinois, que dans ces documents il est question seulement de cloches; les unes s'appellent *lyŭ*, les autres *tchōng*; elles sont séparément désignées par des noms soit identiques, soit très analogues à ceux des tuyaux sonores; rien n'indique qu'elles soient habituellement réunies en carillons; l'un des textes du *Tsò tchwán* (506 A. C.) en montre deux séparées de toutes les autres; même les discours du musicien Tcheoū Kyeoū[7], qui abondent en considérations morales, astrologiques, cosmologiques, qui marquent même une connaissance précise des cinq et des sept degrés, ne font nulle allusion à un rapport fixe entre les lyŭ et montrent dans quel embarras on se trouvait pour fondre une cloche *tá-lìn* avec le métal d'une cloche woû-yĭ. Il n'y avait donc pas de règle, mais seulement de vagues notions empiriques[8].

1. N° 60, liv. 38, f. 15, etc.

2. N° 3. — N° 10, tome V, pp. 573 et 580 : 先王之樂。所以節百事也。故有五節。遲速本末以相及。中聲以降。五降之後不容彈矣。— N° 34. — N° 35, tome III, p. 310.

3. N° 62, liv. 54, f. 4 v°.

4. Voir p. 87.

5. Voir p. 93.

6. Voir pp. 93 et 94.

7. *Kwŏ yù, Tcheoū yù* (N° 3; Catalogue 687; liv. 3, f. 20, etc.). Voir une partie du texte (N° 74, f. 60 v°. — N° 75, f. 22 v°); de Harlez en a donné une traduction peu sûre, *Journal Asiatique*, janvier-février 1894, p. 61 et suivantes.

8. Les cloches auraient-elles par hasard formé un système de diapasons remplacé plus tard par la série des tuyaux ? Un commentateur des *Yuè lìng* exprime une idée analogue (N° 38, liv. 1, f. 1 v°). « Les sages de la haute antiquité, s'appuyant sur les principes yīn et yâng, ont distingué le son du vent selon sa direction, ont discerné l'aigu et le grave; mais ils ne pouvaient se servir de caractères [pour noter ces observations] qui restaient dans la tradition orale. Alors pour la première fois on fondit du métal en cloches pour servir de base aux sons des douze mois, ensuite pour laisser circuler les influx montants et descendants. Les cloches étant difficiles à discerner, on coupa des bambous en tuyaux et on les appela lyŭ : les lyŭ sont la mesure de la hauteur du son. » La nomenclature traditionnelle des lyŭ, telle qu'elle a été étudiée à la p. 70, confirmerait cette opinion; les termes tombés en désuétude (N° 35, tome III, p. 639) ou sont des homophones des termes modernes (沽洗 *koū-syên* pour 姑洗 *koū-syén*, 委[緌]賓 *jwêi-pīn* pour 蕤賓 *jwêi-pīn*, 棽鐘 *lìn-tchōng* pour 林鐘 *lìn-tchōng*), ou en dérivent, comme *tá-lìn*, le grand *lìn*-[*tchōng*]. La nomenclature n'a donc changé en rien d'essentiel et, sur les douze termes, quatre sont des *tchong*, cloches, trois sont des *lyŭ*, aides; les cinq qui portent des noms spéciaux, appartiennent tous à la série mâle, qui semble donc bien primitive et dominante, les *lyu* femelles ayant été nommés comme les aides des autres. Mais pour admettre que les lyŭ cloches aient formé un système de diapasons, il faudrait qu'une loi au moins empirique eût exprimé les rapports de dimension des cloches diverses. L'archéologue Yuên Yuên (*a*) (voir n° 35, tome III, p. 640) a énoncé une formule qui relierait la hauteur des cloches à la longueur des lyŭ correspondants,

« Brusquement, au IIIe siècle avant notre ère, le sens du mot lyŭ est changé; cette dénomination s'applique à des tuyaux sonores, et nous trouvons énoncée par Lyù Poŭ-wêi la loi de la progression par quintes; il semble qu'un système musical tout nouveau soit venu se substituer aux carillons rudimentaires auxquels la Chine s'était jusqu'alors complu. Et comme ce système est exactement celui des Pythagoriciens, comme il fait son apparition en Extrême Orient après l'expédition d'Alexandre, on doit être porté à croire qu'il fut un apport de la civilisation hellénique en Chine[1]. » Les faits cités par le *Tsò tchwân* et les *Kwŏ yŭ*, aussi bien que l'absence de rapports précisés entre les longueurs des tuyaux, que la division en lyŭ mâles et lyŭ femelles, que la relation des cloches aux esprits, aux éléments, aux principes cosmogoniques, forment disparate avec ce qui a été relaté d'abord : on trouve ainsi deux séries d'idées différentes dans les mêmes ouvrages et côte à côte dans les mêmes passages. A une époque plus ancienne on constate seulement l'existence de la gamme pentaphone, puis heptaphone; entre le VIe siècle et le milieu du IIIe, les théories musicales, cosmogonique et acoustique, furent probablement pour la première fois unies en un système plus cohérent qui, vers la première moitié du IIIe siècle, fut modelé à nouveau par les influences occidentales; il est douteux que ce système des lyŭ ait pu agir sur la pratique musicale dans l'anarchie de la fin des Tcheoŭ, et c'est seulement au Ier s. A. C. qu'on voit des tentatives pour l'introduire parmi les musiciens : les unes, comme celle de Kīng Fâng, étaient franchement novatrices, d'autres se présentaient sous le couvert de l'antiquité, gardaient peut-être réellement les idées du IIIe siècle. D'ailleurs tous les novateurs, imbus des habituels principes cosmogoniques qui jusqu'aujourd'hui façonnent le cerveau chinois, ont également appuyé leurs réformes sur des considérations de ce genre. Ces théories savantes, contraires aux traditions des artistes, eurent peu de succès sous les Hán, sombrèrent presque dans les troubles de l'âge suivant et ne furent réellement consacrées que sous les Thâng, qui les crurent vraiment antiques. Il faut voir rapidement ce qui en est advenu depuis lors.

Dès la fin du IXe siècle le désordre se mit dans la musique impériale, et dans un rapport (959) présenté à un souverain de la brève dynastie des Tcheoŭ postérieurs, Wâng Phŏ constatait[2] : « il y a seulement sept sons qui forment le système de hwâng-tchông fondamentale,... les 83 autres systèmes ont disparu, la musique n'a jamais été si ruinée qu'à présent... Dans les 84 systèmes il existait plusieurs centaines de chants, il en reste seulement 9 que l'on attribue tous au système de hwâng-tchông fondamentale. Mais si l'on examine les mélodies, dans le nombre trois chants sont de hwâng-tchông fondamentale; les six autres mélangent plusieurs systèmes, probablement parce qu'ils ont été transmis à faux. » Les Thâng, d'après quelques auteurs, avaient admis 84 systèmes, 12 systèmes répondant à chaque degré de la gamme : on voit que moins d'un siècle de troubles avait fait oublier la pratique de cet art raffiné et peu populaire. A la suite du rapport cité, Wâng Phŏ fut chargé de restaurer la musique savante, et il poursuivit son œuvre sous les Sóng, qui dès l'année suivante succédèrent aux Tcheoŭ. Ses efforts et ceux de ses successeurs, tels que Hwô Hyèn et les autres que j'ai nommés plus haut (p. 84), ne furent pas sans résultat[3], puisque pendant toute la durée de la dynastie on trouve mention et de la transposition et de faits qui l'accompagnent ou la supposent, variation des lyŭ selon les mois, présence des quatre sons aigus (p. 89), existence des 84 systèmes. Du Xe au XIIe siècle, la composition des mélodies fut très active; des recueils furent formés, quelques-uns consacrés à un ou deux systèmes. On cite aussi des modifications apportées à la construction de l'orgue à bouche **103** en vue de faciliter les changements de système (1006). Toutefois, ce qui domine alors, ce sont les discussions théoriques sans conclusion, les réformes prescrites puis rapportées; l'habileté technique ne semble pas toujours à la hauteur des théories[4], puisque la musique impériale jouait seulement en hwâng-tchông (1001) et qu'une haute paye fut promise à ceux qui pourraient jouer d'après le lyŭ du mois. A la fin du XIIe siècle, après que les Sóng se sont retirés au sud du Fleuve, les auteurs constatent que les traditions musicales se perdent de plus en plus, que la musique des barbares a envahi même l'orchestre rituel[5].

Pendant la même période, les barbares qui occupent la Chine du nord, cultivent la musique savante de leurs sujets sans la déformer outre mesure. Les Khi-tān (Lyâo), si longtemps en relation avec les Thâng, leur avaient emprunté avec quelques-uns de leurs orchestres la théorie même des systèmes, telle qu'elle apparaît sous l'influence des doctrines hindoues; l'histoire des Lyâo[6] résume rapidement l'exposé de Soū-tchī-phô et donne les noms de 28 systèmes alors usités, les 21 autres étant perdus. En effet, sur la gamme de 7 notes on construisait 49 systèmes; l'accord des instruments était réalisé non d'après les lyŭ, mais au moyen du phî-phâ **123** : ces détails insuffisants laissent reconnaître la musique des Thâng simplifiée, peut-être même amputée de la transposition pratique, puisqu'il n'est question nulle part de l'emploi des systèmes énumérés. Chez les Joù-tchēn (Kīn), vainqueurs des Lyâo, puis des Sóng, on s'inspire de très près des rites des Thâng à partir du milieu du XIIe siècle[7] : un système d'hymnes pour toutes les circonstances rituelles correspond aux douze hymnes des Thâng (p. 100), chaque hymne est exécuté sur le système approprié d'après les principes du *Tcheoŭ li* expressément visés; on relève mention de systèmes qui ont pour fondamentales les lyŭ suivants : hwâng-tchōng, tá-lyù, thái-tsheoŭ, kyă-tchōng, koū-syên, lîn-tchōng, woû-yĭ, ying-tchōng. Ces faits concernent la moitié septentrionale de la Chine; il est difficile toutefois de croire que la décadence musicale fût complète dans l'empire du sud : il y avait sans doute affaiblissement, non pas ruine. Aussi est-ce sans surprise qu'on trouve au XIIIe siècle la transposition officiellement en vigueur chez les Mongols maîtres de la

---

mais rien ne la confirme; de plus, aucune formule n'est indiquée même par allusion dans le *Tcheoŭ li* (No 6, *tyèn thông*, liv. 23; *foŭ chu*, liv. 41. — No 9, tome II, pp. 55, 498), et le fait conté par le *Tsò tchwân* montre l'embarras des techniciens de l'époque.

(a) Yuen Yuên (1764-1849), lettré et erudit qui arriva aux fonctions de vice roi a Canton, auteur copieux et protecteur éclairé des écrivains.

1. No 35, tome III, p. 641.
2. No 47, liv. 145, f. 3.
3. No 53, liv. 30. Ces résultats sont marqués par le *Sóng chì* (Y. l. t., liv. 15, f. 14), qui donne à la date de 977 la liste de 46 mélodies, *khyŭ*, appartenant à 18 systèmes, *tyao*. On est d'ailleurs en droit de douter si, des 84 modes des Thâng et des Sóng, une part ne présente pas des combinaisons surtout théoriques.
4. No 53, liv. 30, f. 1 vo.
5. No 48 (Y. l. t., liv. 15). — No 24, liv. 5, f. 10 ro. — No 27, liv. 41.
6. No 27, liv. 41. — No 49, liv. 54, f. 7, etc.
7. No 50, liv. 39, ff. 3 et 8; liv. 40.

Chine[1], et au XVIe siècle un nouvel emploi du même procédé signalé par le prince Tsái-yŭ[2]. « Le lyŭ principal forme le système normal, *phîng tyáo*, le demi-lyŭ forme le système aigu, *tshîng tyáo*... Avant le solstice d'hiver[3], le demi-lyŭ du hwâng-tchōng sert de fondamentale; après le solstice, le lyŭ principal sert de fondamentale. Avant le grand froid, le demi-lyŭ du tá-lyù sert de fondamentale; après cette époque le lyŭ principal sert de fondamentale; et pour les autres lyŭ, de même. » Toutefois, dit plus loin l'auteur, « du solstice d'hiver au solstice d'été ce sont les mois qui naissent du principe yâng, il existe des demi-lyŭ et pas de doubles lyŭ; du solstice d'été au solstice d'hiver ce sont les mois du principe yīn, il y a des doubles lyŭ et pas de demi-lyŭ : le yâng, en effet, répond à 1, et le yīn à 2. Donc pour tchóng-lyù et les lyŭ précédents le demi-lyŭ précède et le lyŭ principal suit; pour jwêi-pīn et les lyŭ suivants le lyŭ principal précède et le double lyŭ suit. » Mais l'application du principe ne s'arrête pas là : « quand on chante les *Kwĕ fōng*[4], le koū-syèn, tierce du hwâng-tchōng, est initiale et finale; quand on chante le *Syào yà*, le lîn-tchōng, quinte, est initiale et finale; pour chanter le *Tá yà*, le hwâng-tchōng, fondamentale, est initiale et finale; pour les hymnes des Tcheoū, le nân-lyù, sixte, pour ceux des Châng, le thái-tsheoŭ, seconde, servent d'initiale et de finale. » Chaque mois on change le lyŭ, mais pour les poésies de chaque section le degré employé comme initiale et finale reste toujours le même. Seulement, sur ce point comme sur plusieurs autres, le prince de Tchéng combat les idées et la pratique de son temps. Cela semble résulter du fait que, dans tout le *Tá mîng hwéi tyèn*[5], il n'est pas question de la transposition; un peu plus tôt, vers 1535, Tchāng Ngŏ[6] déclarait que l'orchestre impérial employait six cloches et laissait muet le reste du carillon, que la gamme de hwâng-tchōng fondamentale était seule en usage, ce qui équivaut à dire que la transposition était inusitée : les regrets de Tchāng Ngŏ ne semblent pas l'avoir ramenée dans la pratique.

Le *Ta tshīng hwéi tyèn*[7] nous renseigne au contraire copieusement sur les principes appliqués aujourd'hui à la musique officielle et qui datent de la réforme des années Khāng-hī au début du XVIIIe siècle. « Le hwâng-tchōng est fondamentale pour les sacrifices au Ciel et au Châng-tî, le lîn-tchōng est fondamentale pour les sacrifices à la Terre. Le thái-tsheoŭ est fondamentale pour sacrifier aux Empereurs et Impératrices de la dynastie régnante, ainsi qu'au Soleil et à Thái-swéi[8]. Le nân-lyù est fondamentale pour sacrifier à la Lune. Le koū-syèn est fondamentale pour sacrifier aux Premiers Laboureurs. Au printemps, le kyă-tchōng est fondamentale, à l'automne le nân-lyù est fondamentale pour les sacrifices au Thái-ché, au Thái-tsī[9], aux Souverains des dynasties précédentes et à Confucius. Pour adresser des prières et des remerciements aux Esprits protecteurs de l'agriculture (ché et tsī) on prend comme fondamentale le lyŭ du mois. ..... Quand l'Empereur paraît dans la salle du trône[10] aux trois grandes fêtes de l'année, la fondamentale est le hwâng-tchōn; quand l'Impératrice vient dans le palais central aux trois grandes fêtes de l'année, la fondamentale est le nân-lyù. Pour les réunions ordinaires de la Cour, on prend comme fondamentale le lyŭ du mois... En général[11] il y a des mélodies à 9 reprises [pour les sacrifices offerts au Châng-tî], à 8 reprises [pour les sacrifices offerts à la Terre], à 7 reprises [pour les sacrifices célébrés à l'autel de l'agriculture, à l'autel du Soleil, à l'autel des Premiers Laboureurs], à 6 reprises [pour les sacrifices célébrés au temple des Ancêtres, à l'autel de la Lune, etc.]. »

Si l'on compare ces règles avec celles de l'époque des Thâng (p. 99 et suivantes), on en aperçoit immédiatement la ressemblance : le nombre des strophes, le texte des hymnes varient avec la nature des sacrifices[12], la fondamentale de la mélodie change de même. Mais sur ce point on a simplifié : les transpositions sont moins fréquentes et ne se présentent pas dans le cours d'un service religieux unique; les tonalités anciennes ont été abandonnées, d'autres ont été choisies hors des traditions des Thâng, en tenant compte toutefois de croyances et d'idées de même ordre. Ainsi le hwâng-tchōng sert de fondamentale dans les sacrifices au Ciel, parce qu'il est le lyŭ de la 11e lune et qu'à cette saison l'influence vivifiante du Ciel reprend à se faire sentir; le thái-tsheoŭ convient au Soleil parce qu'il est la forme mâle du kyă-tchōng, lequel répond à l'équinoxe de printemps : c'est en effet à l'équinoxe qu'on célèbre le culte du Soleil; le hwâng-tchōng est assigné à l'Empereur, prince des hommes et image du Ciel, le nân-lyù à l'Impératrice, parce qu'on peut comparer l'Empereur au soleil, l'Impératrice à la lune.

On trouvera ci-dessous comme exemple de transposition la 1re strophe de l'hymne chanté à présent en l'honneur de Confucius au sacrifice du printemps et à celui de l'automne[13]; on pourra le comparer à l'hymne de la dynastie précédente donné à la p. 103.

1. N° 51, liv. 68 et 69.
2. N° 74, ff. 74 v°, 78 r°.
3. Ce texte vise douze des 24 périodes solaires, *khi*, qui partagent l'année chinoise, savoir :

	environ
tōng tchi, solstice d'hiver	21 décembre.
syao hân, petit froid	5 janvier.
tá hân, grand froid	20 janvier.
li tchhwēn, début du printemps	4 février.
yŭ chwèi, eau de pluie	19 février.
kīng tchi, réveil des hibernants	6 mars.
tchhwēn fen, équinoxe de printemps	21 mars.
tshīng mîng, clarté pure	5 avril.
koŭ yŭ, pluie des céréales	20 avril.
li hya, début de l'été	6 mai.
syao man, petite plénitude	21 mai.
mâng tchong, céréales barbues	6 juin.
hyá tchi, solstice d'été	21 juin.
syao choŭ, petite chaleur	7 juillet.
tá choŭ, grande chaleur	23 juillet.
lĭ tshyeou, début de l'automne	8 août.
tchhoŭ choŭ, cessation de la chaleur	23 août.
pŏ lou, rosée blanche	8 septembre.
tshyeoū fēn, équinoxe d'automne	23 septembre.
hân lou, rosée froide	8 octobre.
chwāng kyang, descente du givre	23 octobre.
lĭ tong, début de l'hiver	7 novembre.
syao syuĕ, petite neige	22 novembre.
tá syuĕ, grande neige	6 décembre.

4. N° 2.
5. N° 64.
6. N° 62, liv. 31, f. 42 r°. — N° 52, liv. 61, f. 13, etc. Je n'ai pas trouvé d'autre indication sur Tchang Ngŏ.
7. N° 65, liv. 34, ff. 1, 2. — N° 66, liv. 410, ff. 15, 18.
8. L'esprit de l'année, identifié à la planète Jupiter.
9. Esprits protecteurs du territoire de l'État.
10. N° 65, liv. 34, f. 3 v°.
11. N° 65, liv. 34, f. 12 v°, etc.
12. Je n'ai pas traduit les détails relatifs aux hymnes employés; l'appropriation de ceux-ci est encore plus minutieuse qu'au temps des Thang; au lieu de 12 hymnes tous intitulés *hwô*, concorde, il existe quatre séries caractérisées par des mots différents : *phîng*, égalité calme, pour l'autel du Ciel, l'autel de la Terre, le temple des Ancêtres, etc.; *hi*, éclat, pour l'autel du Soleil; *kwang*, lumière, pour l'autel de la Lune, *fong*, abondance, pour l'autel des Premiers Laboureurs, l'autel de l'agriculture, etc. Chaque série comprend un nombre différent d'hymnes, chaque hymne convient à une cérémonie particulière (N° 65, liv. 34, f. 8).
13. N° 20 a), liv. 2, ff. 1 à 4, 1re série et 2e série.

Hymne pour le sacrifice à Confucius[1] (partie de syāo).

I. Au printemps le kyă-tchōng (2de aiguë) est fondamentale; le ying-tchōng grave (8ve diminuée aigue) est initiale.
II. A l'automne le nân-lyù (3ce aiguë) est fondamentale; le tchóng-lyù (3ce aigue) est initiale.
Pour recevoir l'esprit, on joue la mélodie *Tchāo phing*.

Très lent









1. Traduction de la strophe : « Grand est Confucius, prévoyant, prescient. Au Ciel et à la Terre il est associé, Maître de tous les âges. Les présages heureux se manifestent parmi les bandes de soie ornées de licornes, les chants répondent aux cloches et aux khin. Le soleil et la lune se sont élevés, le ciel et la terre sont purs et calmes. » — Voir le texte chinois, Index, A, b).



La transcription est faite d'après les mêmes principes énoncés plus haut; rimes : *tchī, chī, seū, yi* au ton égal; l'exactitude de la transposition est assez établie par la première strophe; les strophes suivantes données sous une seule forme contribueront à faire connaître la texture musicale de l'hymne. La gamme aujourd'hui officielle diffère essentiellement de la vraie gamme chinoise; ayant admis la coïncidence approximative des notes tempérées européennes avec les lyŭ anciens, je suis obligé de marquer des lignes au-dessus ou au-dessous de nos notes pour indiquer l'abaissement ou l'élévation des lyŭ modernes.

La dynastie régnante, en effet, après avoir fixé la longueur des lyŭ inférieurs, moyens et supérieurs (p. 92), a constaté que[1], le *hwâng-tchōng*$_2$ donnant une note qui pour double raison est au-dessous de l'octave du *hwâng-tchōng*$_1$, c'est le *thâi-tshéoû*$_2$ qui est sensiblement d'accord avec le *hwâng-tchōng*$_1$. Ce fait est encore exprimé sous une autre forme : alors que sur une corde l'octave du son primitif est obtenue à la demi-longueur, il faut pour l'octave un lyŭ dont la longueur soit les 4/9 de celle du lyŭ originaire. On a donc établi en 1713 l'échelle suivante :

11.	*yü*	*yî-tsè*$_{-1}$	*ut*♯$_3$	
12.	*yu* aigu	*nân-lyü*		*ré*
13.	*pyén kōng*	*woû-yĭ*	*ré*	
14.	*p. k.* aigu	*ying-tchōng*		*ré*♯
1.	*kōng*	*hwâng-tchōng*$_1$	*mi*	
2.	*kōng* aigu	*tá-lyü*		*fa*
3.	*chāng*	*thâi-tsheoû*	*fa*♯	
4.	*chāng* aigu	*kyă-tchōng*		*sol*
5.	*kyŏ*	*koū-syèn*	*sol*♯	
6.	*kyŏ* aigu	*tchóng-lyü*		*la*
7.	*pyén tchi*	*jwéi-pīn*	*la*	
8.	*p. tchi* aigu	*lin-tchōng*		*la*♯
9.	*tchi*	*yî-tsè*	*si*	
10.	*tchi* aigu	*nân-lyü*		*ut*♮
11.	*yü*	*woû-yĭ*	*ut*♯	
12.	*yü* aigu	*ying-tchōng*		*ré*
13.	*pyén kōng*	*hwâng-tchōng*$_2$	*ré*	
14.	*p. k.* aigu	*ta-lyü*		*ré*♯
15.	*kōng*	*thâi-tsheoû*	*mi*	

Cette échelle de transcription est seulement approximative; si l'on est en droit d'admettre l'identité à l'origine des deux *hwâng-tchōng*$_1$ = kōng, celle des deux kōng supérieurs (la 15e note, *thâi-tsheoû*$_2$ ci-dessus et la 13e, *hwâng-tchōng*$_2$ de la p. 93) est expérimentale et difficile à établir par le calcul (voir pp. 87, 92); rien ne prouve l'identité rigoureuse du tchì (*si*) des deux échelles. Toutefois la répartition de l'intervalle d'octave en quatorze degrés doit se faire à peu près de la sorte[2], tous les degrés de l'échelle contemporaine officielle à part le tchì étant placés plus bas que les degrés de même nom de l'échelle ordinaire de 12 notes; la divergence sera surtout marquée pour la quinte diminuée (*pyén tchi*) et l'octave diminuée (*pyén kōng*), après lesquelles l'addition de degrés nouveaux (*pyén tchi* aigu, *pyén kōng* aigu) rétablit l'accord des deux échelles. Les intervalles fondamentale-quinte (mi_3 si_3) et quinte-octave (si_3 mi_4) restant à peu près semblables, tous les autres sont changés. Le *Tá tshīng hwéi tyèn*[3] note qu'avec les tuyaux chacun des 7 degrés est à distance d'un ton, *fēn*, du degré voisin, tandis qu'avec les cordes il y a 5 intervalles de ton et 2 de demi-ton, *pán fēn*, savoir ceux de 5te diminuée-5te et d'8ve diminuée-8ve. Ainsi est brisé le rapport spécial du pyén tchì au tchì, du pyén kōng au kōng; la 5te n'est plus, selon la définition classique, le 8e lyŭ, mais le 9e; l'égalité des degrés trouble les rapports harmoniques que la musique antérieure supposait assez voisins des nôtres; enfin il y a désaccord entre le système des lyŭ, des flûtes, des carillons d'un côté, des cordes de l'autre. Tels sont les résultats d'une théorie appliquée coûte que coûte.

Considérant avant tout les tuyaux, le *Tá tshīng hwéi tyèn*[4] divise les lyŭ et les degrés en une série mâle et une série femelle ; sont mâles, suivant la défini-

1. N° 65, liv. 33, ff. 0 v°, 8 r°.

2. Les chiffres proportionnels suivants établissent la relation entre quelques degrés : *a*) calculés par 5tes justes, *b*) d'après l'échelle du khin (p. 167). On remarquera que les deux échelles sont identiques sauf pour la 4te et l'8ve. Pour l'octave, l'échelle du khin est d'accord avec celle des lyŭ contemporains; pour tous les autres degrés, il existe une divergence variable.

	a) nombres	*a*) rapports		*b*) rapports
kōng (1re)	810	1	=	1
chang (2de)	720	8/9	=	8/9
kyŏ (3ce)	640	$\frac{64}{81}$	=	$\frac{64}{81}$
4te	599,3133	$\frac{20}{27}$	<	3/4
tchì (5te)	540	2/3	=	2/3
yü (6te)	480	$\frac{16}{27}$	=	$\frac{16}{27}$
kōng (8ve)	399,5422	$\frac{133}{270}$	<	1/2

3. N° 65, liv. 33, ff. 6 v°, 7 v°.

4. N° 65, liv. 33, ff. 6 v°, 8 r°.

tion antique, les lyŭ d'ordre impair, et par suite aussi les degrés correspondants, tandis que sont femelles les six degrés aigus et les lyŭ qui leur répondent. La gamme officielle, si elle commence par un lyŭ mâle, ne renferme que des lyŭ mâles, donc des degrés naturels ; au cas contraire, la gamme ne contient que des lyŭ femelles et des degrés aigus ; il y a un parallélisme parfait entre les deux séries de sept gammes, et ce parallélisme a été étendu à la construction des carillons, les huit cloches supérieures donnant les sons mâles, pendant que les huit cloches inférieures produisent les sons femelles[1].

Dans la mélodie transcrite plus haut comme dans celle de la p. 103, les degrés complémentaires (diminués) sont écartés. Le *Tá tshīng hwéi tyèn*[2] pose et développe cette règle : « les sons dissonants sont écartés : parmi les sept degrés de toute gamme, ceux qui répondent à la position des deux degrés diminués, ne sont pas employés. Dans la gamme où l'on prend pour fondamentale la 1me de la gamme type (1), on écarte les degrés 8^{ve} diminuée (13), 5te diminuée (7). Dans la gamme où la fondamentale est la 2de de la gamme type (3), on écarte les degrés 1me (1) et 5te (9) [de la gamme-type, qui sont alors en fonction de degrés diminués]. Dans la gamme où la fondamentale est la 3^{ce} (5), on écarte les degrés 2de (3) et 6te (11). Dans la gamme où la fondamentale est la 5te diminuée (7), on écarte les degrés 3^{ce} (5) et 8re diminuée (13). Dans la gamme où la fondamentale est la 5te (9), on écarte les degrés 5te diminuée (7) et 1me (1). Dans la gamme où la fondamentale est la 6te (11), on écarte les degrés 5te (9) et 2de (3). Il en est de même pour toutes les gammes femelles [c'est-à-dire aigués]. » Tshâi Yuên-tīng et Tchoū Hī cité par celui-ci[3] déclarent que les deux degrés complémentaires étant secondaires ne peuvent servir de base à des systèmes ; mais Tchoū Hī[4] ajoute que, depuis les Thâng, aux 60 systèmes anciens on en ajoutait 24 correspondant aux deux degrés complémentaires. En réalité, dès 605, l'histoire[5] mentionne des mélodies en système de 5te diminuée (jwēi-pīn) et en système d'8^{ve} diminuée (yīng-tchōng) ; les Thâng n'auraient donc fait qu'appliquer et répandre les principes des Swêi. Il y aurait d'ailleurs à distinguer entre l'emploi des degrés diminués pour servir de base à des systèmes et l'usage de ces mêmes degrés dans les autres systèmes, ainsi que le remarque le prince de Tchéng[6]. Mais la musique officielle des Tshīng, plus rigoureuse que la musique privée pour le khîn[7], écarte les degrés diminués dans l'un et l'autre cas. La raison de ce principe est une tradition mal comprise. En effet, dans la gamme du khîn et dans l'ancienne échelle fondée sur les lyŭ[8], les deux degrés diminués (7 et 12) sont d'un seul lyŭ ou d'un demi-ton inférieurs au degré suivant ; on conçoit que cet intervalle ait pu sembler pénible à l'oreille des Chinois. A présent (p. 112) les deux degrés diminués (7 et 13) sont de deux lyŭ ou d'un ton au-dessous du degré suivant ; cet intervalle de deux lyŭ se retrouve dans tout le reste de la gamme ; il n'y avait donc pas lieu de supprimer le pyén tchì et le pyén kōng en laissant un vide de deux tons entiers au milieu et à la fin de la gamme.

Aujourd'hui on trouve dans l'usage privé une autre gamme différente de celle du khîn et de celle des lyŭ officiels[9] : c'est celle de la flûte traversière tĭ 81 (p. 156) étendue naturellement aux instruments qui l'accompagnent. Les 7 notes répondent aux lyŭ hwâng-tchōng, thâi-tsheóu, koū-syěn, tchóng-lyŭ, lîn-tchōng, nân-lyŭ, yīng-tchóng ; c'est donc une gamme majeure de mi_3 à mi_4, avec 4te (*châng*), et non avec 5te diminuée (*keoū*). « La note keoū ou jwēi-pīn (*la*♯) étant ignorée aujourd'hui[10], il faut dire : keoū, qui est au-dessus de châng (*la*) et au-dessous de tchhì (*si*), c'est-à-dire le son du jwēi-pīn... La flûte en tchóng-lyŭ n'a pas de trou pour le keoū ; on remplace cette note par le châng... Pour la note jên ou woū-yĭ (*ré*), il faut dire jên entre kōng (*ut*♯) et fân (*ré*♯), c'est-à-dire le son du woū-yĭ... La flûte en tchóng-lyŭ n'a pas de trou pour le jên ; on remplace cette note par le fân. » Le jên ou *ré* ne se présentant pas dans la gamme de hwâng-tchōng, de beaucoup la plus fréquente, son absence de la flûte usuelle n'a pas entraîné de conséquence ; au contraire, l'absence du keoū = *la*♯, remplacé par le châng = *la*, a habitué l'oreille à un mode différent. Cette nouveauté ne remonte pas aux Mongols, comme on l'a dit. Le prince Tsâi-yŭ écrit en effet[11] : « maintenant... dans les recueils de mélodies il y a la note châng et non la note keoū ; ce fait qu'on exprime en disant que le syáo-lyŭ (tchóng-lyŭ) devient pyén tchì[12], n'a pas commencé à une période récente, mais est antérieur aux Swêi. » On a déjà lu (p. 97) le passage auquel le prince fait allusion et qui établit l'existence d'une gamme avec 4te dès avant l'an 587. Au contraire[13], l'échelle de la flûte en hwâng-tchōng de l'époque des Tsin, vers 274 (p. 152), est 3^{ce}, 5te diminuée, 5te, 6te, 8^{ve} diminuée, 8^{ve}, 9e, soit $sol\sharp_3$ *la*♯ *si* $ut\sharp_3$ *ré*♯ *mi fa*♯. C'est donc dans ces trois siècles si troublés par les invasions du nord que serait apparue la 4te, étrangère à l'ancienne échelle chinoise. D'ailleurs l'ancienne formule se maintenait encore au début du XVIIe siècle parmi le peuple : le prince Tsâi-yŭ constate[14] qu'il existait des flûtes donnant l'échelle 5te, 6te, 8^{ve} diminuée, fondamentale, 2de, 3^{ce}, 5te diminuée, c'est-à-dire si_2 $ut\sharp_3$ *ré*♯ *mi fa*♯ *sol*♯ *la*♯. La coexistence persistante de ces deux gammes pour le même instrument montre la solidité des traditions musicales.

1. N° 66, liv. 410, f. 10 v°.
2. N° 6?, liv. 33, f. 9 r°.
3. N° 70 (Y. l. t., liv. 52, ff. 30 r°, 38 v°, liv. 54, f. 6 v°).
4. Loco cit.
5. N° 42, liv. 15, f. 19 r°.
6. N° 74, f. 74 v°.
7. P. 167 et suiv.
8. P. 93.
9. Cette gamme se rencontre aussi dans des hymnes officiels. Par exemple (N° 20 *b*), 2e partie) l'hymne au dieu de la Littérature commence ainsi :



Les degrés sont marqués auprès de chaque note : la 2de est *sol*, la 3^{ce} *la*, ce qui implique *fa* comme 1me et *ut* comme 5te ; or c'est *la*♯ qui est appelé 5te ; il s'agit donc d'une fausse 5te analogue à une 4te.

10. N° 103, livre initial *a*), *Lyu lyŭ tseú phoû*, ff. 2 v°, 3 r°.
11. N° 85 (Y. l. t., liv. 68, f. 23 v°).
12. Il y a là un abus du terme pyén tchì, qui désigne en réalité la 5te diminuée, non la 4te ; des abus analogues pour les mots tchì, yu, etc. se sont déjà présentés, en particulier à propos des lyŭ modernes.
13. N° 39, liv. 11, f. 10 v°, — N° 41, liv. 16, f. 12 v°.
14. N° 85 (Y. l. t., liv. 68, f. 23 v°).

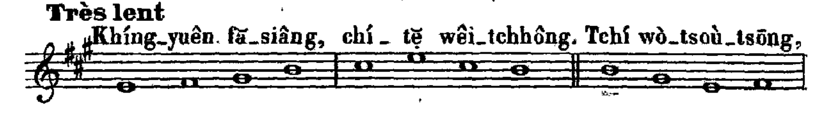
CHAPITRE IV

Les systèmes.

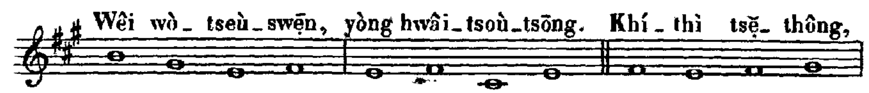
Le terme de système, *tyào*[1], a déjà été expliqué, puisqu'il était indispensable à l'exposé de la transposition (p. 97, texte et note 14); il y a lieu à présent de résumer les idées des auteurs chinois au sujet des tyào mêmes. On peut dire (p. 96, note 3, et p. 98) que la gamme, *yùn*, est suffisamment définie par son initiale et que les *tyào* rangés sous une gamme donnée sont les diverses formes revêtues par cette échelle quand l'initiale est successivement prise comme prime, seconde, etc.; la distance[2] des demi-tons à l'initiale variant de manière concomitante, ces diverses formes constituent autant de modes établis sur la même initiale. Tous les tyào de kōng (1me) sont construits de même; tous les tyào de 2de, tous les tyào de 3ce, présentent respectivement la même disposition d'intervalles. Les différents tyào de 1me ne diffèrent que parce qu'ils sont basés sur les différents lyū; on fera la même remarque pour les tyào de 2de, de 3ce, etc. C'est ainsi que toutes nos gammes majeures sont construites de même, mais sur chacun des degrés de notre échelle musicale; la nomenclature chinoise considère et dénomme chaque tyào isolément; l'expression « mode », au contraire, désigne la forme de toutes les gammes de même structure; donc tous les tyào de 1me appartiennent au même mode, tous les tyào de 2de au même mode, etc. La classification usuelle rapproche les tyào ou systèmes non en raison de leur forme et par mode, mais soit pour leur initiale (p. 98), comme si nous réunissions toutes les gammes débutant par *la*, toutes celles qui commencent par *si*, etc., soit suivant une autre loi (pp. 116, 117).

« Bien que la musique[3] admette 5 degrés, cependant, pour le début et la fin de la mélodie on prend toujours un seul degré qui est dominant. Si l'on joue dans le mode de kōng, l'initiale et la finale de la mélodie sont dominantes et dans le degré 1me... Si l'on joue dans le système de hwâng-tchōng fondamentale, parmi toutes les notes c'est toujours le hwâng-tchōng qui marque les divisions rhythmiques. » L'auteur continue en répétant sous plusieurs formes cette règle dont Tchoū Hī donne déjà des exemples. « Si le caractère *kwān* de l'ode *Kwān tshyū*[4] répond au système de woû-yĭ, pour la finale conclusive paraîtra aussi le son woû-yĭ à l'unisson du premier; le caractère *kŏ* de l'ode *Kŏ thân* répondant au système de hwâng-tchōng, pour finale conclusive paraîtra aussi le son hwâng-tchōng à l'unisson du premier. » Le prince Tsái-yū cite un autre passage de Tchoū Hī : « Si la première note est le degré prime[5], la dernière note sera aussi le degré prime, et ce sera un système de prime. Si dans la mélodie il y a des pauses, les cinq notes, suivant la coutume ancienne, sont toutes en usage [comme finales] et l'on n'emploie pas uniquement et partout le degré prime. » Il résulte de ces remarques que la mélodie classique a la même note comme initiale et comme finale; cette note, sorte de tonique ou de dominante, est l'initiale du système dans lequel est conçu le morceau; le système ne sera d'ailleurs déterminé que quand on connaîtra les autres notes de la mélodie, puisque toute initiale correspond à plusieurs systèmes. Dans la période récente, la finale du morceau sert aussi de finale à chaque membre; au temps de Tchoū Hī cette règle n'était pas impérative. L'hymne donné comme exemple par le prince Tsâi-yū et écrit selon les principes stricts, est tiré du recueil officiel de Lèng Khyēn.

Hymne pour le sacrifice aux Ancêtres impériaux (partie de chant)[6].
Texte primitif et 1re transposition.







1. Ce mot est parfois remplacé par *yīn*, son, ou par *khyū*, mélodie, tandis que *tyào* prend le sens de gamme, *yùn*.

2. Les intervalles successifs de la gamme type sont les suivants :

kwáng thai kou jwēi lin nán ying kwang
1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton

Dans tous les renversements on trouvera constamment une série de 3 tons et une de 2 tons, séparées par des intervalles de 1/2 ton. Nos gammes majeure et mineure avec note sensible répondent à :

majeure : 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton;
mineure : 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 1/2 ton, 1/2 ton;

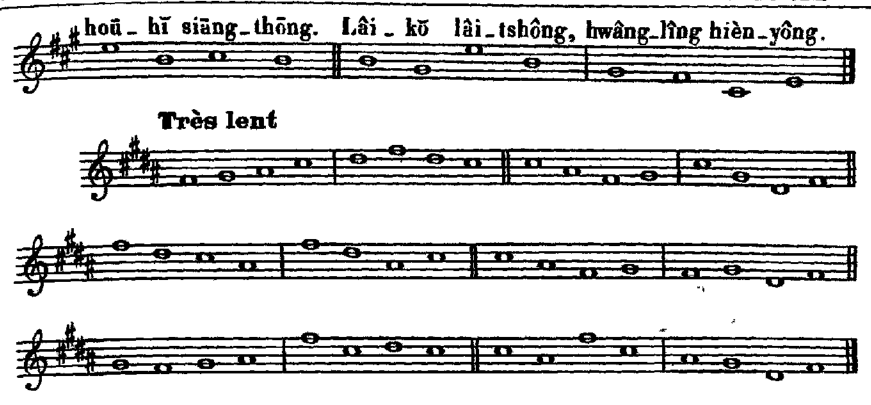
elles sont donc plus éloignées l'une de l'autre que deux modes chinois entre eux.

3. N° 72 (Y. L. L., liv. 67, ff. 14 r°, 7 v°). 樂雖備五音。而起調畢曲。則恆以一音爲主。... 如作黃鐘宮調。則衆音之聲。皆用黃鐘爲節。 *Tchoŭ* désigne donc la note qui domine, la tonique.

4. N° 27, liv. 41; pour l'ode *Kwan tshyū*, voir p. 125, note 3; pour les odes en général, voir p. 123, note 8.

5. N° 77, f. 18 v°.

6. N° 77, loco cit.; cet hymne, texte et musique, se trouve aussi dans n° 62, liv. 78, f. 7, etc.; d'autres chants sont reproduits à la suite d'après le n° 85. Traduction : « L'origine faste qui répand le succès, la vertu héréditaire sublime ont conduit nos aïeux à fonder leur souveraineté, à établir leur mérite. Dans la Capitale le temple ancestral est à l'est : puissent nos descendants toujours garder dans leur cœur [la mémoire] des aïeux! Les énergies et les formes [spirituelles] sont identiques, [les sons du chēng] soufflés et aspirés se répondent : ils viennent touchés [par nos prières], ils viennent, se conformant [à nos désirs], les esprits impériaux, brillants, éclatants! » — V. le texte chinois, Index, A, 6.



La tonique *mi_3*, initiale, conclut aussi les trois membres (fin des mesures 4, 8 et 12); le système est donc à initiale hwâng-tchōng; les autres notes répondent à thái-tsheoú, koū-syèn, lîn-tchōng, nân-lyù, plus l'octave inférieure du nân-lyù et l'octave supérieure du hwâng-tchōng: le système est donc celui de hwâng-tchōng fondamentale (1, p. 98). Les trois transpositions données à la suite pourront s'analyser de manière analogue.

1re transposition : tonique *fa* = tá-lyù; autres notes: koū-syèn, jwêi-pīn, nân-lyù, yìng-tchōng; échelle ramenée à la forme type : nân-lyù, yìng-tchōng, tá-lyù, koū-syèn, jwêi-pīn; la tonique est donc la 3ce, système de kyŏ sous la gamme de tá-lyù (8, p. 98), appelé aussi nân-lyù tierce. La mélodie n'est pas ici transposée dans une autre tonalité du même mode, comme l'hymne de la p. 103 qui reste toujours dans le mode de yù; mais dans un autre mode. La loi de transposition apparaîtra en numérotant de 1 à 5 les cinq degrés principaux de chaque système employé, les degrés 1 se remplaçant mutuellement, les degrés 2 de même; il en résulte les intervalles suivants :

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système I,	*hwang*	*thái*	*koū*	*lîn*	*nân*
hwâng-tchōng 1me	1me	2de maj.	3ce maj.	5te	6te maj.
système LXVI,	*ta*	*koū*	*jwēi*	*nân*	*yìng*
nân-lyù 3ce	1me	2de augm.	3ce augm.	5te augm.	6te augm.

2e transposition : tonique *fa*♯ = thái-tsheoú, qui est 5te de lîn-tchōng, système de tchì sous la gamme de thái-tsheoú (14, p. 98), ou lîn-tchōng quinte.

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système LIII,	*thai*	*koū*	*lîn*	*nân*	*yìng*
lîn-tchōng 5te	1me	2de maj.	3ce augm.	5te	6te maj.

3e transposition : tonique *ré*♯ = yìng-tchōng, qui est 6te de thái-tsheoú, système de yù sous la gamme de yìng-tchōng (60, p. 99), ou thái-tsheoú sixte.

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
système XIX,	*yìng*	*thai*	*koū*	*jwēi*	*nân*
thái-tsheou 6te	1me	2de augm.	3ce augm.	5te	6te augm.

Ces systèmes constituent des modes distincts et impriment à la mélodie des caractères spéciaux; Hô Thâng cite un air qui en mode de 2de faisait pleurer, alors qu'en mode de 6te il excitait la colère, et pourtant la poésie restait la même[1].

Les 5 systèmes dépendant d'une même fondamentale, c'est-à-dire les 5 gammes de mode différent construites avec le même lyŭ initial, sont désignés collectivement du nom de grand système, *tà tyáo*, ou de mélodie, *khyŭ*. « Les 5 systèmes[2] qui existent du hwâng-tchōng au hwâng-tchōng forment un grand système; le hwâng-tchōng étant la capitale du système, les quatre derniers systèmes prenant la capitale (initiale) comme 2de, 3ce, 5te, 6te, de la sorte le grand système est formé ». « Les 7 degrés[3] forment un système; cinq systèmes forment une mélodie; une mélodie achevée, on commence un autre système, et ainsi jusqu'à celui de thái-tsheoú 6te. En tout il y a 12 mélodies, 60 systèmes, 420 sons ou degrés[4]. »

La théorie qui est aujourd'hui officielle rappelle celle des Mìng et des Sóng. « On s'attache[5] à chaque 6te pour l'initiale des systèmes, *khi tyáo;* il y a 56 systèmes. Chaque gamme, ayant un son donné comme 1me, prend pour dominante (ou tonique), *tchoù tyáo*, la 6te inférieure, c'est-à-dire le deuxième degré au-dessous de la prime[6]; c'est ce qu'on exprime en disant : quant à la 1me on s'attache à la sixte[7]. Dans toute gamme, les sons qui représentent les degrés auxiliaires ne sont pas initiales de système; le son qui représente le degré 5te n'est pas non plus initiale de système; le son qui représente le degré 6te se confond avec la tonique. De manière générale, en toute gamme la tonique 6te et les sons répondant à 1me, 2de et 3ce sont les 4 initales de système. » On remarquera l'importance de la 6te, tonique principale, et corrélativement du système de 6te; « les systèmes ont la 6te pour initiale et la 6te pour finale; ... les systèmes ont une initiale [6te], à l'égard de la 1me il existe donc une dominante[8]. » D'après plusieurs auteurs (p. 107), dès les Tcheoū la tonique principale était la 6te de la fondamentale; on a vu qu'en application de ce principe les recueils modernes indiquent pour la mélodie la fondamentale ou 1me et la dominante ou

1. N° 72 (Y. l. t., liv. 67, f. 14 v°).
2. N° 73 (Y. l. t., liv. 60, f. 8 r°).
3. N° 70 (Y. l. t., liv. 52, f. 41).
4. L'auteur oublie que les sons comme les degrés se répètent et qu'en somme tous les systèmes se construisent avec 23 notes, de mi_3 à $ré_5$.
5. N° 65, liv. 33, f. 8 v°.
6. Si par exemple, avec la gamme officielle des Tshing, le *hwâng-tchong*$_1$ est 1me, la 6te inférieure sera le *yi-tsĕ*$_{-1}$, second degré inférieur, le premier degré inférieur, pyén kông, étant le wou-yi$_{-1}$.
7. 宮逐羽音。
8. N° 66, liv. 410, ff. 23 r°, 11 v°: 惟調有所起。故宮有所主。

tonique qui est la 6te inférieure (p. 111); la mélodie plus ancienne de la p. 103 a également la 6te pour tonique; celle de la p. 114 étant donnée en quatre modes, seule la 3e transposition est à tonique 6te; la 2e transposition est à tonique 5te, contrairement au principe officiel actuel. Chaque gamme donnant naissance à 4 systèmes, les 14 gammes officielles produisent 56 systèmes; on observera que dans le tableau suivant[1] on prend pour initiales successives les degrés de chaque gamme, disposition différente de celle de la p. 98.

	Gammes de :	Modes de :	Noms des systèmes.	
1.	kwâng-tchōng (kōng)	6te	*tchêng yù tyáo*[2]	ut#$_3$ mi fa# sol# si
2.		1me	*tchêng kōng* = ...	mi$_3$ fa# sol# si ut#$_4$
3.		2de	*tchêng chāng* = ...	fa#$_3$ sol# si ut#$_4$ mi
4.		3ce	*tchêng kyǒ* = ...	sol#$_3$ si ut#$_4$ mi fa#
5.	tá-lyù (kōng aigu)	6te	*tshīng yù* =[3]	rè$_3$ fa sol la ut$_4$
6.		1me	*tshīng kōng* = ...	fa$_3$ sol la ut$_4$ ré
7.		2de	*tshīng chāng* = ...	sol$_3$ la ut$_4$ ré fa
8.		3ce	*tshīng kyǒ* = ...	la$_3$ ut$_4$ ré fa sol
9.	thâi-tsheoû (chāng)	6te	*pyén kōng* =[4]	ré$_3$ fa# sol# la ut#$_4$
10.		1me	*chāng kōng* =[5]	fa#$_3$ sol# la ut#$_4$ ré
11.		2de	*koū-syèn chāng* =[6]	sol#$_3$ la ut#$_4$ ré fa#
12.		3ce	*chāng kyǒ* =[7]	la$_3$ ut#$_4$ ré fa# sol#
13.	kyá-tchōng (chāng aigu)	6te	*tshīng pyén kong* = ...	ré#$_3$ sol la la# ré$_4$
14.		1me	*tshīng chāng kōng* = ...	sol$_3$ la la# ré$_4$ ré#
15.		2de	*tchōng-lyù chang* =[8]	la$_3$ la# ré$_4$ ré# sol
16.		3ce	*tshīng chāng kyǒ* = ...	la#$_3$ ré$_4$ ré# sol la
17.	koū-syen (kyǒ)	6te	*kōng* =[9]	mi$_3$ sol# la si ré$_4$
18.		1me	*kyǒ kōng* =[10]	sol#$_3$ la si ré$_4$ mi
19.		2de	*kyǒ chāng*[11]	la$_3$ si ré$_4$ mi sol#
20.		3ce	*yî-tsê kyǒ* =[12]	si$_3$ ré$_4$ mi sol# la
21.	tchong-lyù (kyǒ aigu)	6te	*tshīng kōng* = ...	fa$_3$ la la# ut$_4$ ré#
22.		1me	*tshīng kyǒ kōng* = ...	la$_3$ la# ut$_4$ ré# fa
23.		2de	*tshīng kyǒ chāng* = ...	la#$_3$ ut$_4$ ré# fa la
24.		3ce	*nân-lyù kyǒ* = ...	ut$_4$ ré# fa la la#
25.	jwêi-pin (pyén tchi)	6te	*chāng* =[13]	fa#$_3$ la si ut#$_4$ mi
26.		1me	*pyén tchi kōng* =[14]	la$_3$ si ut#$_4$ mi fa#
27.		2de	*pyén tchi chāng* =[15]	si$_3$ ut#$_4$ mi fa# la
28.		3ce	*pyén tchi kyǒ* = ...	ut#$_4$ mi fa# la si
29.	lin-tchōng (pyén tchi aigu)	6te	*tshīng chāng* = ...	sol$_3$ la# ut$_4$ ré fa
30.		1me	*tshīng pyén tchi kōng* = .	la#$_3$ ut$_4$ ré fa sol
31.		2de	*tshīng pyén tchi chāng* = .	ut$_4$ ré fa sol la#
32.		3ce	*tshīng pyén tchi kyǒ* = ..	ré$_4$ fa sol la# ut$_5$
33.	yî-tsê (tchi)	6te	*kyǒ* =[16]	sol#$_3$ si ut#$_4$ ré fa#
34.		1me	*tchi kōng* =[17]	si$_3$ ut#$_4$ ré fa# sol#
35.		2de	*tchi chāng* = ...	ut#$_4$ ré fa# sol# si
36.		3ce	*tchi kyǒ* = ...	ré$_4$ fa# sol# si ut#$_5$
37.	nân-lyù (tchi aigu)	6te	*tshīng kyǒ* = ...	la$_3$ ut$_4$ ré ré# sol
38.		1me	*tshīng tchi kōng* = ...	ut$_4$ ré ré# sol la
39.		2de	*tshīng tchi chāng* = ...	ré$_4$ ré# sol la ut$_5$
40.		3ce	*tshīng tchi kyǒ* = ...	ré#$_4$ sol la ut$_5$ ré
41.	woû-yî (yù)	6te	*pyén tchi* =[18]	la$_3$ ut#$_4$ ré mi sol#
42.		1me	*yù kōng* =[19]	ut#$_4$ ré mi sol# la
43.		2de	*yù chāng* = ...	ré$_4$ mi sol# la ut#$_5$
44.		3ce	*yù kyǒ* = ...	mi$_4$ sol# la ut#$_5$ ré
45.	yìng-tchōng (yù aigu)	6te	*tshīng pyén tchi* = ...	la#$_3$ ré$_4$ ré# fa la
46.		1me	*tshīng yù kōng* = ...	ré$_4$ ré# fa la la#
47.		2de	*tshīng yù chāng* = ...	ré#$_4$ fa la la# ré$_5$
48.		3ce	*tshīng yù kyǒ* = ...	fa$_4$ la la# ré$_5$ ré#
49.	woû-yî double (pyén kōng)	6te	*tchi* =[20]	si$_3$ ré$_4$ mi fa# la
50.		1me	*pyén kōng kōng* = ...	ré$_4$ mi fa# la si
51.		2de	*pyén kōng chāng* = ...	mi$_4$ fa# la si ré$_5$
52.		3ce	*pyén kōng kyǒ* = ...	fa#$_4$ la si ré$_5$ mi
53.	yìng-tchōng double (pyén kōng aigu)	6te	*tshīng tchi* = ...	ut$_4$ ré# fa sol la#
54.		1me	*tshīng pyén kōng kōng* = .	ré#$_4$ fa sol la# ut$_5$
55.		2de	*tshīng pyén kōng chāng* = .	fa$_4$ sol la# ut$_5$ ré#
56.		3ce	*tshīng pyén kōng kyǒ* = ..	sol$_4$ la# ut$_5$ ré# fa

On trouvera ci-dessous le tableau des 84 systèmes reconnus et dénommés à l'époque des Thâng et des Sóng; les chiffres romains établissent la concordance avec le tableau de la p. 98. L'ordre suivi ici est celui du *Sóng chi*[21], qui est adopté aussi par les auteurs de l'époque des Ming, puis imité par la dynastie actuelle; les systèmes formés des mêmes lyù sont réunis, la première place étant donnée au système à 1re initiale, la deuxième place à la 2de initiale, la troisième

1. N° 65, liv. 33, ff. 8, 9.
2. Système de yù vrai, la tonique est le yù naturel de la gamme type.
3. Système de yù aigu, la tonique est le yù aigu de la gamme type.
4. La tonique est le pyén kōng de la gamme type.
5. Le chāng de la gamme type est 1re et initiale.
6. Le kou-syèn est 2de et initiale.
7. L'initiale est la 3ce de la 2de de la gamme type.
8. Le tchóng-lyù est 2de et initiale.
9. La tonique est le kōng de la gamme type.
10. Le kyǒ de la gamme type est 1re et initiale.
11. L'initiale est la 2de de la 3ce de la gamme type.
12. Le yî-tse est 3ce et initiale.
13. La tonique est le chāng de la gamme type.
14. Le pyén tchi de la gamme type est 1re et initiale.
15. L'initiale est la 2de du pyén tchi de la gamme type.
16. La tonique est le kyǒ de la gamme type.
17. Le tchi de la gamme type est 1re et initiale.
18. La tonique est le pyén tchi de la gamme type.
19. Le yù de la gamme type est 1re et initiale.
20. La tonique est le tchi de la gamme type; les autres désignations s'expliquent comme les précédentes.
21. N° 48 (Y. I. 1, liv. 51, f. 30, etc.) résumant ou citant le *King yuên yô swêi sin king* (p. 84, note 5).

à la 3[me] initiale, etc. Cet ordre est exposé de la manière suivante[1] : « pour la gamme de hwâng-tchōng, si l'on prend le *hŏ* (*mi*), c'est le système de 1[me]; si l'on prend le *seù* (*fa* ♯), c'est le système de 2[de]; si l'on prend le *yĭ* (*sol* ♯), c'est le système de 3[ce]; si l'on prend le *tchhĭ* (*si*), c'est le système de 5[te]; si l'on prend le *kōng* (*ut* ♯), c'est le système de 6[te]. » Les 24 systèmes basés sur les degrés complémentaires sont mis à part, puisqu'on les tient pour illégitimes. Les noms donnés aux systèmes appelleront quelques remarques qui en éclaireront peut-être un peu l'emploi réel opposé au rôle théorique.

MODES PRINCIPAUX

		Initiales	Modes de :	Noms des systèmes
gammes de hwâng-tchōng	I	*mi₃*	1[me]	正宮調 *tchêng kōng tyáo*, alias 沙陁 | *chā-thô* =
	II	*fa*♯	2[de]	大石 |, alias 大食 | *tá-chĭ* =
	III	*sol*♯	3[ce]	小食角 | *syào chĭ kyŏ* =, alias 大食角 | *tá-chĭ kyŏ* =
	IV	*si*	5[te]	黃鐘徵 | *hwâng-tchōng tchi* =
	V	*ut*♯₄	6[te]	般涉 | *pūn-chĕ* =
gammes de tá-lyù	VIII	*fa₃*	1[me]	高宮 | *kāo kōng* =
	IX	*sol*	2[de]	高大石 |, alias 高大食 | *kāo ta-chĭ* =
	X	*la*	3[ce]	中管小石 | *tchōng kwàn syào chĭ* =, al. 高大食角 | *kāo tá-chĭ kyŏ* =
	XI	*ut₄*	5[te]	大呂徵 | *tá-lyù tchi* =
	XII	*rè*	6[te]	高般涉 | *kāo pūn-chĕ* =
gammes de thái-tsheoù	XV	*fa*♯₃	1[me]	中管高宮 | *tchōng kwàn kāo kōng* =
	XVI	*sol*♯	2[de]	中管高大石 | *tchōng kwàn kāo tá-chĭ* =
	XVII	*la*♯	3[ce]	中管高大石角 | *tchōng kwàn kāo ta-chĭ kyŏ* =, alias 歇指角 | *hyĕ tchi kyŏ* =
	XVIII	*ut*♯₄	5[te]	太簇徵 | *thái-tsheoù tchi* =
	XIX	*rè*♯	6[te]	中管高般涉 | *tchōng kwàn kāo pūn-chĕ* =
gammes de kyă-tchōng	XXII	*sol₃*	1[me]	中呂宮 | *tchōng-lyù kōng* =
	XXIII	*la*	2[de]	雙 | *chwāng* =
	XXIV	*si*	3[ce]	林鐘角 | *lîn-tchōng kyŏ* =, al. 商角 | *chāng kyŏ* =, al. 雙調角 | *chwāng tyáo kyŏ* =
	XXV	*rè₄*	5[te]	夾鐘徵 | *kyă-tchōng tchi* =
	XXVI	*mi*	6[te]	中呂 | *tchōng-lyù* =, alias 中呂羽 | *tchōng-lyù yu* =
gammes de koū-syen	XXIX	*sol*♯₃	1[me]	中管中呂宮 | *tchōng kwàn tchōng-lyù kōng* =
	XXX	*la*♯	2[de]	中管商 | *tchōng kwàn chāng* =, alias 雙 | *chwāng* =
	XXXI	*ut₄*	3[ce]	中管林鐘角 | *tchōng kwàn lîn-tchōng kyŏ* =
	XXXII	*rè*♯	5[te]	姑洗徵 | *koū-syen tchi* =
	XXXIII	*fa*	6[te]	中管中呂 | *tchōng kwàn tchōng-lyù* =
gammes de tchōng-lyù	XXXVI	*la₃*	1[me]	道調宮 | *táo tyáo kōng* =
	XXXVII	*si*	2[de]	小石 |, alias 小食 | *syào chi* =
	XXXVIII	*ut*♯₄	3[ce]	越 | *yuĕ* =, al. 越角 | *yuĕ kyŏ* =, al. 小石角 | *syào chĭ kyŏ* =
	XXXIX	*mi*	5[te]	中呂徵 | *tchōng-lyù tchi* =
	XL	*fa*♯	6[te]	平 | *phîng* =, alias 正平 | *tchêng phîng* =
gammes de jwêi-pīn	XLIII	*la*♯₃	1[me]	中管道調宮 | *tchōng kwàn táo tyáo kōng* =
	XLIV	*ut₄*	2[de]	中管小石 | *tchōng kwàn syào chĭ* =
	XLV	*rè*	3[ce]	中管越 | *tchōng kwàn yuĕ* =
	XLVI	*fa*	5[te]	蕤賓徵 | *jwêi-pīn tchi* =
	XLVII	*sol*	6[te]	中管平 | *tchōng kwàn phîng* =
gammes de lîn-tchōng	L	*si₃*	1[me]	南呂宮 | *nân-lyù kōng* =, al. 道 | *táo* =
	LI	*ut*♯₄	2[de]	歇指 | *hyĕ tchi* =, al. 水 | *chwèi* =
	LII	*rè*♯	3[ce]	大石 | *ta-chĭ* =, al. 大食角 | *tá-chĭ kyŏ* =, al. 歇指角 | *hyĕ tchi kyŏ* =
	LIII	*fa*♯	5[te]	林鐘徵 | *lîn-tchōng tchi* =
	LIV	*sol*♯	6[te]	高平 | *kao phîng* =, alias 南呂 | *nân-lyu* =
gammes de yî-tsĕ	LVII	*ut₄*	1[me]	仙呂宮 | *syēn-lyù kōng* =
	LVIII	*rè*	2[de]	林鐘商 | *lîn-tchōng chāng* =, alias 商 | *chāng* =
	LIX	*mi*	3[ce]	高大石 | *kāo ta-chĭ* =, al. 高大食角 | *kāo tá-chĭ kyo* =, al. 商角 | *chāng kyŏ* =, al. 林鐘角 | *lîn-tchōng kyŏ* =
	LX	*sol*	5[te]	夷則徵 | *yî-tsĕ tchi* =
	LXI	*la*	6[te]	仙呂 | *syēn-lyù* =

1. N° 104, livre initial, section *Pyên tyáo*, f. 1 v°, etc.; section *Syuên kung pen yi*. Voir p. 156 la valeur des mots *hŏ*, *seu*, *yi*, *tchhĭ*, *kung*. Le n° [illegible], liv. 33, ff. 20 à 23, indique à la date de 754 quelques noms divergents que j'ai insérés aux places convenables; en général la coïncidence existe, aussi bien qu'avec le n° 71, liv. 1, f. 7 r°, etc.

		Initiales	Modes de :	Noms des systèmes.
gammes de *nân-lyu*	LXIV	*ut#*$_3$	1me	中 管 仙 呂 宮 丨 *tchōng kwàn syēn-lyu kōng* =
	LXV	*ré#*	2^de	中 管 林 鐘 商 丨 *tchōng kwàn lîn-tchōng chāng* =
	LXVI	*fa*	3^ce	中 管 高 大 石 角 丨 *tchōng kwàn kāo tá-chì kyŏ* =
	LXVII	*sol#*	5te	南 呂 徵 丨 *nân-lyu tchi* =
	LXVIII	*la#*	6te	中 管 仙 呂 丨 *tchōng kwàn syēn-lyu* =
gammes de *woû-yĭ*	LXXI	*ré*$_4$	1me	黃 鐘 宮 丨 *hwâng-tchōng kōng* =
	LXXII	*mi*	2^de	越 丨 *yuĕ* =
	LXXIII	*fa#*	3^ce	變 角 丨 *pyĕn kyŏ* =, al. 越 角 丨 *yuĕ kyŏ* =, al. 雙 角 丨 *chwāng kyŏ* =
	LXXIV	*la*	5te	無 射 徵 丨 *woû-yĭ tchi* =
	LXXV	*si*	6te	黃 鐘 羽 丨 *hwâng-tchōng yu* =, alias 羽 丨 *yu* =
gammes de *yîng-tchōng*	LXXVIII	*ré#*$_3$	1me	中 管 黃 鐘 宮 丨 *tchōng kwàn hwâng-tchōng kōng* =
	LXXIX	*fa*	2^de	中 管 越 丨 *tchōng kwàn yuĕ* =
	LXXX	*sol*	3^ce	中 管 雙 角 丨 *tchōng kwàn chwāng kyŏ* =
	LXXXI	*la#*	5te	應 鐘 徵 丨 *yîng-tchōng tchi* =
	LXXXII	*ut*$_4$	6te	中 管 黃 鐘 羽 丨 *tchōng kwàn hwâng-tchōng yu* =

MODES COMPLÉMENTAIRES

		Initiales	Modes de :	Noms des systèmes.
Gammes de *hwâng-tchōng*.	VI	*ré#*$_3$	8^ve dim.	*tchōng kwàn hwâng-tchōng kōng* = (voir LXXVIII).
	VII	*la#*$_3$	5te dim.	*yîng-tchōng tchi* = (voir LXXXI).
— de *tá-lyu*	XIII	*mi*$_4$	8^ve dim.	*tchêng kōng* = (voir I).
	XIV	*si*$_3$	5te dim.	*hwâng-tchōng tchi* = (voir IV).
— de *thái-tsheoú*...	XX	*fa*$_4$	8^ve dim.	*kāo kōng* = (voir VIII).
	XXI	*ut*$_4$	5te dim.	*tá-lyu tchi* = (voir XI).
— de *kyă-tchōng*...	XXVII	*fa#*$_3$	8^ve dim.	*tchōng kwàn kāo kōng* (voir XV).
	XXVIII	*ut#*$_3$	5te dim.	*thai-tsheoú tchi* (voir XVIII).
— de *koū-syĕn*.....	XXXIV	*sol*$_4$	8^ve dim.	*tchóng-lyu kōng* = (voir XXII).
	XXXV	*ré*$_4$	5te dim.	*kyă-tchōng tchi* = (voir XXV).
— de *tchóng-lyu* ...	XLI	*sol#*$_4$	8^ve dim.	*tchōng kwàn tchóng-lyu kōng* = (voir XXIX).
	XLII	*ré#*$_4$	5te dim.	*koū-syĕn tchi* = (voir XXXII).
— de *jweî-pîn*	XLVIII	*la*$_4$	8^ve dim.	*tao lyào kōng* = (voir XXXVI).
	XLIX	*mi*$_4$	5te dim.	*tchóng-lyu tchi* = (voir XXXIX).
— de *lîn-tchōng*....	LV	*la#*$_3$	8^ve dim.	*tchōng kwàn tao lyào kōng* = (voir XLIII).
	LVI	*fa*$_4$	5te dim.	*jweî-pîn tchi* (voir XLVI).
— de *yî-tsĕ*	LXII	*si*$_4$	8^ve dim.	*nân-lyu kōng* = (voir L).
	LXIII	*fa#*$_3$	5te dim.	*lîn-tchōng tchi* = (voir LIII).
— de *nân-lyu*	LXIX	*ut*$_5$	8^ve dim.	*syēn-lyu kōng* = (voir LVII).
	LXX	*sol*$_4$	5te dim.	*yî-tsĕ tchi* = (voir LX).
— de *woû-yĭ*	LXXVI	*ut#*$_5$	8^ve dim.	*tchōng kwàn syēn-lyu kōng* = (voir LXIV).
	LXXVII	*sol#*$_4$	5te dim.	*nân-lyu tchi* = (voir LXVII).
— de *yîng-tchōng*...	LXXXIII	*ré*$_5$	8^ve dim.	*hwâng-tchōng kōng* = (voir LXXI).
	LXXXIV	*la*$_4$	5te dim.	*woû-yĭ tchi* = (voir LXXIV).

Tous les systèmes de quinte (IV, XI, XVIII, etc.) sont désignés comme 5te du hwâng-tchōng, 5te du tá-lyu, 5te du thái-tsheoú, etc.; ces noms, de caractère savant, semblent marquer le peu d'usage du mode en question et l'étroit rapport entre les modes de prime et de quinte. L'accord parfait de l'un des modes est le renversement de l'accord parfait de l'autre; ainsi : I *mi sol# si mi*, IV *si mi sol# si;* de là le caractère analogue des deux modes qui font double emploi et dont l'un, celui de quinte, a disparu. Les systèmes complémentaires (VI, VII, XIII, XIV, etc.) portent le nom des systemes de 1re et de 5te qui ont les mêmes initiales : XIII et I initiale *mi*, XIV et IV initiale *si*, etc.[1]. Les systèmes XIII et XIV dépendent l'un de l'autre comme les systèmes I et IV : XIII *mi sol si mi*, XIV *si mi sol si;* sur la flûte à laquelle reporte souvent la présente nomenclature, un même trou fournit deux notes voisines (ainsi *sol#* et *sol*), selon que le trou est ouvert ou demi-bouché. Les modes complémentaires ont été peu employés, moins encore que le mode de 5te, peut-être parce que les deux premières notes sont distantes d'un seul lyu (demi-ton), intervalle dissonant pour l'oreille chinoise, bien qu'il soit admis sur le khin **112** dans un enchaînement d'accords. Si l'accord fondamental du I est l'accord parfait majeur, l'accord fondamental du XIII est l'accord parfait mineur : il est à remarquer que la musique chinoise emploie très rarement les formules mineures.

Les systèmes de prime VIII (*fa*) et XV (*fa#*), XXII (*sol*) et XXIX (*sol#*), XXXVI (*la*) et XLIII (*la#*), LVII (*ut*) et LXIV (*ut#*), LXXI (*ré*) et LXXVIII (*ré#*) sont deux à deux désignés par les mêmes expressions, d'abord sous forme simple, puis avec le qualificatif *tchōng kwàn*, tuyau moyen. Les notes *fa* et *fa#*, *sol* et *sol#*, *ut* et *ut#*, *ré* et *ré#* portent le même nom deux par deux dans la notation pour la flûte (p. 156); il est

1. *Le Tsheû yuên* (N° 71, liv. 1, f. 7 r°, etc.), donne au mode d'octave diminuée de chaque gamme le même nom qu'au mode de 3^ce de la même gamme : VI comme III, XXVII comme XXIV, etc. : l'octave diminuée est la 5te de la 3^ce, de là le rapprochement.

donc naturel que les systèmes correspondants soient deux par deux appelés de même. Le tchōng kwàn 78 était, sous les Thâng et les Sóng, une flûte donnant le demi-ton au-dessous de la flûte en hwâng-tchōng; si au contraire ici ces deux mots indiquent le demi-ton supérieur, c'est que le tchōng kwàn était intermédiaire entre la flûte en hwâng-tchōng et une flûte plus grave; il était donc plus aigu que cette dernière[1]. Les systèmes de 2de, de 3ce et de 6te répondant aux systèmes de 1me énoncés en tête de ce paragraphe, sont dénommés de manière analogue ; par exemple, XII *kāo pān-chě* et XIX *tchōng kwàn kāo pān-chě*, et de même IX et XVI, X et XVII, XXVI et XXXIII, etc. De manière analogue la gamme de tá-lyù (VIII, IX, X, XII) présente les mêmes noms que celle de hwâng-tchōng (I, II, III, V) avec adjonction de l'épithète *kāo*, élevé. Sur ces divers points les dénominations données par le *Sóng chi* montrent quelques irrégularités, tandis que le *Thâng choū*[2], tout en coïncidant en somme avec le *Sóng chi*, offre une régularité parfaite.

Il reste à examiner 24 noms, ceux des systèmes de 1me, de 2de, de 3ce, de 6te dans les gammes de hwâng-tchōng (*mi*), kyă-tchōng (*sol*), tchóng-lyù (*la*), lîn-tchōng (*si*), yi-tsě (*ut*), woû-yì (*ré*); ces noms plus concis paraissent en partie primitifs, ils sont plus difficiles à expliquer, plusieurs semblent des termes de parler usuel. En ajoutant à ces 24 systèmes les 4 de la gamme de tá-lyù, on a les 28 systèmes que le *Thâng choū*[3] énumère comme vulgaires et qui étaient conservés par les musiciens chinois chez les Khi-tān[4].

Plusieurs systèmes sont désignés par rapport à la 2de de la gamme à laquelle ils appartiennent; ce sont uniquement des systèmes de 1me et de 6te : XXII = 1me de tchóng-lyù [2de], L = 1me de nân-lyù [2de], LXXI = 1me de hwâng-tchōng [2de]. Les systèmes XXXVI et LVII ont des noms de même forme qu'on peut traduire 1me de *táo*, 1me de *syēn-lyù*. L'expression *tào tyáo*[5], qui n'est pas spécialement expliquée, daterait de Kāo tsōng, des Thâng, qui se tenait pour descendant de Lào tseù[6]. Y a-t-il aussi une allusion taoïste dans le terme *syēn-lyù?* Il ne se trouve que comme nom de système et ne se rencontre pas comme nom de lyŭ; mais il est employé, *syēn lyù kwàn*[7], à côté de noms de lyŭ et avec d'autres expressions déjà connues, *tchóng-lyù*, *tà-lyù*, *phîng tyáo*, avec quelques-unes qui me sont nouvelles, *tá thŏ kwàn*, *tá yùn kwàn*, *tchoū chēng kwàn*[8], etc., dans un passage de Tchhén Yâng[9] relatif aux tuyaux de l'orgue à bouche 103 : ce texte, assez obscur dans le détail par l'emploi de termes techniques tombés en désuétude, donnerait peut-être la clef du problème. D'autre part on trouve, répondant aux systèmes de 1me XXII, L et LXXI, trois autres noms relatifs à la 2de : XXVI = 6te de tchóng-lyù [2de], ou simplement tchóng-lyù; LIV = 6te de nân-lyù [2de], ou simplement nân-lyù; LXXV = 6te de hwâng-tchōng [2de], ou simplement sixte. On observera combien les conventions du langage technique permettent de supprimer de termes, indispensables cependant à l'intelligence précise d'une désignation.

La même remarque s'applique à plusieurs noms des systèmes de 2de et de 3ce, noms corrélatifs deux à deux. Les systèmes de 3ce III, XXIV, XXXVIII, LII, LIX, LXXIII sont appelés systèmes de 3ce respectivement de II, XXIII, XXXVII, LI, LVIII, LXXII; cette nomenclature méthodique est celle du *Thâng choū* et du *Lyáo chì*. Le *Sóng chi* introduit encore des variantes : III syào chĭ kyŏ est le vrai nom de XXXVIII; il résulte peut-être d'une erreur de scribe, *syào*, petit, étant substitué à *tá*, grand; d'autre part, les deux systèmes sont à distance de 5te (*ut♯ sol♯*); LII tá-chĭ kyŏ est le vrai nom de III; les deux systèmes sont encore à distance de 5te (*sol♯ ré♯*); de même X et LIX kāo tá-chĭ kyŏ (*la mi*), LII et XVII hyē tchì kyŏ (*ré♯ la♯*), LIX et XXIV chāng kyŏ (*mi si*), LIX et XXIV lîn-tchōng kyŏ (*mi si*), XXIV et LXXIII chwāng kyŏ (*si fa♯*), LXXIII et XXXVIII yuĕ kyŏ (*fa♯ ut♯*).

Le système XXIV, lîn-tchōng 3ce, est nommé d'après le lyŭ répondant à l'initiale; le même nom est par abus appliqué à LIX, comme on l'a noté; LVIII, par rapport à LIX, est lîn-tchōng chāng = 2de de lîn-tchōng [3ce], d'où *chāng*, 2de [par excellence], converti en *chwāng* par erreur (XXIII); de là pour XXIV et LIX le nouveau nom, chāng kyŏ ou chwāng kyŏ, qui signifie en réalité 3ce de la 2de [par excellence]; les noms alternatifs du XXIV et du XXX confirment l'identité de *chāng* et *chwāng*. Parmi les noms du LXXIII, l'un, pyēn kyŏ, tierce modifiée, rapporte ce système à l'initiale 3ce; par sa brièveté ce nom indique un usage fréquent, à moins que *pyēn* soit une erreur de scribe pour *chwāng*, ce que la figure des signes rend possible.

Le terme *yuĕ*, dépassant, s'applique également aux couples XXXVIII, XLV (*ut ♯* 3ce, *ré* 3ce) et LXXII, LXXIX (*mi* 2de, *fa* 2de); je ne saisis pas la raison de ce rapprochement; peut-être la forme originelle est-elle *yuĕ kyŏ*, 3ce dépassante, mots employés pour XXXVIII et LXXIII; mais l'usage du terme *yuĕ* pour LXXII reste obscur; peut-être l'expression se rattache-t-elle à une particularité de doigté. Le nom du LI, *kyŏ tchì*, reposer le doigt, a peut-être une origine analogue. *Phîng tyáo*, système égal, s'appliquant avec des qualificatifs différents à XL et à LIV, marque peut-être une parenté harmonique; il y aurait de même un rapprochement entre XXXVI et L, *tào* (*kōng*) *tyáo;* je ne saurais dire quelle est ici la valeur de *phîng*, non plus que de *chwĕi* pour le LI.

Les gammes qui présentent pour leurs divers systèmes les noms les plus différents sont celles de *mi* (I à V), de *la* (XXXVI à XL), de *si* (L à LIV), construites sur la 1me, la 4te, la 5te de la gamme type; ce sont probablement les systèmes les plus anciens et les plus usités. Le II (*fa ♯* 2de) s'oppose au XXXVII (*si* 2de), l'un étant grand, *tá*, l'autre petit, *syào;* avec la graphie du *Sóng chi*, qui signifie grande pierre, petite pierre, aucune idée ne m'est perceptible; avec la graphie du *Thâng choū*, *tá-chĭ* = tadzik voudrait dire arabe; cette interprétation n'est peut-être pas inacceptable, puisque l'Asie centrale a certainement agi sur la musique chinoise; mais que signifierait dans ce cas l'expression *syào chĭ?* Il reste du moins l'analogie de nom pour deux systèmes à intervalle de 4te. Le système I tire son nom du fait que la 1me correspond au tuyau fondamental, à la prime typique : c'est donc le système de 1me correcte; la variante *chŭ-thŏ* du *Thâng*

1. N° 45, liv. 29, f. 11 r°.
2. N° 46, liv. 22, f. 1.
3. N° 46, loco cit.
4. N° 49, liv. 54, f. 7 r°, etc. Il faut toutefois noter que les systèmes du mode de 6te sont dans ce document attribués au mode de 5te diminuée, ce qui est une erreur évidente.
5. *Tao tyáo* est aussi une désignation alternative du L.
6. N° 46, liv. 21, f. 4.
7. 仙呂管
8. 中呂，大呂，平調，大托管，大韻管，著聲管
9. N° 69 (Y. l. t., liv. 126, ff. 15, 16).

kwêi yâo[1] a le même sens, puisque *sŏ-thŏ-lĭ* (p. 96, texte et note 4) désigne la 1re. Pour le V, le terme *pān-chĕ* (ancienne prononciation pan-jap) ressemble singulièrement à pan-jam, nom de son initiale dans l'échelle occidentale de Soû-tchī-phô (p. 96, note 4). On retrouve donc ici les influences étrangères déjà signalées.

Cette étude des noms permet d'établir ainsi la liste des systèmes les plus anciens et les plus répandus :

Gammes de *hwâng-tchōng* : I *mi*; II *fa #*; III *sol#*; V *ut #*.

Gammes de *kyă-tchōng* : XXII *sol*; XXIII *la*; XXIV *si*; XXVI *mi*.

Gammes de *tchóng-lyù* : XXXVI *la*; XXXVII *si*; XXXVIII *ut#*; XL *fa#*.

Gammes de *lîn-tchōng* : L *si*; LI *ut#*; LII *ré#*; LIV *sol #*.

Gammes de *yi-tsĕ* : LVII *ut*; LXI *la*.

Gammes de *woû-yì* : LXXI *ré*; LXXII *mi*; LXXIII *fa#*; LXXV *si*.

Donc quatre systèmes de chacune des gammes de *mi sol la si ré*, deux seulement de la gamme d'*ut*. On remarquera l'accord partiel avec le *Tcheoū li*, qui insiste sur les fondamentales *mi, sol, si* (pp. 102, 107). Chèn Kwŏ[2], en indiquant pour quelques systèmes des noms nouveaux usités de son temps, confirme en gros les conclusions exposées : seules les gammes de *mi, sol, si* ont alors 4 systèmes, beaucoup de gammes n'en ont que 3, 2 ou 1, la gamme de *la#* (keoû, p. 113) n'en a point.

La liste des systèmes usuels ne peut être dressée rigoureusement; en dehors des indications théoriques qui viennent d'être résumées, on sait peu de chose des systèmes, surtout en ce qui touche leur emploi et leurs origines avant les Thâng. Un auteur récent, Tchhêng Yâo-thyên[3], étudiant les passages musicaux du *Tcheoū li*, y trouve la description exacte des systèmes, l'indication précise des rapports entre la fondamentale (kōng) et la dominante initiale et finale (*khì tyâo pĭ khyŭ*); il ajoute une citation du lettré Hwêi[4] : « dans l'antiquité, une seule fondamentale répondait à 4 systèmes; sous les Wéi et les Tsin on conservait encore 3 systèmes, savoir celui de 1re principale, celui de 3ce aiguë, celui de 5te basse; celui de 6te avait disparu. » Le même auteur dit encore : « ce que les *Kwŏ yu*[5] appellent 1re supérieure, *châng kōng*, c'est la 3ce aiguë; leur 1re inférieure, *hyá kōng*, c'est la 5te basse. » Hân Pāng-khì[6] reconnaît aussi dans la musique antique les systèmes de 3ce aiguë et de 5te basse, auxquels il ajoute celui de 9e; il donne d'ailleurs de ces termes des interprétations spéciales. Rappelant que dans la musique des Tcheoū l'initiale est toujours la 6te, il distingue deux initiales, l'initiale du grand système, *khì tyâo*, et l'initiale actuelle, *khì chēng*, qui est la 6te de la fondamentale. Il étudie d'abord le double système de 3ce aiguë, *tshīng kyŏ chwāng tyâo*. Le koû-syèn est la 3ce aiguë de la fondamentale; c'est d'autre part l'octave basse de la 6te, par rapport au lîn-tchōng, 5te de la fondamentale : de là l'importance de la 3ce aiguë, corrélative à celle du lîn-tchōng.

hwâng	*lîn*	*thái*	*nân*	*koû*	*yìng*	*jwêi*
mi	*si*	*fa#*	*ut#*	*sol#*	*ré#*	*la#*
1re	5te	2de	6te	3ce	8ve dim.	5te dim.

tá	*yi*	*kya*	*woû*	*tchóng*	*hwâng*	*lîn*
fa	*ut*	*sol*	*ré*	*la*	*mi*	*si*
1re	5te	2de	6te	3ce	8ve dim.	5te dim.

Les lyŭ sont disposés dans l'ordre de production; en leur appliquant les degrés de la gamme, on a de la première fondamentale à la seconde 5te diminuée deux séries complètes. « C'est, continue Hân Pāng-khì, la base naturelle et merveilleuse de tous les systèmes;... l'on sait seulement que le hwâng-tchōng est la fondamentale et initiale des systèmes, qu'il produit le lîn-tchōng; mais on ignore que, le hwâng-tchōng et les autres lyŭ une fois établis, il naît de nouveau un hwâng-tchōng qui sert de fondamentale et un lîn-tchōng, nouvelle initiale : d'un bout à l'autre c'est une production continue comme une corde. » Hân Pāng-khì énumère ensuite quatre systèmes anciens dépendant tous du grand système de hwâng-tchōng; il en indique l'initiale actuelle, *khì chēng*, et la fondamentale, *khì kōng*.

Système de 3ce aiguë, *tshīng kyŏ* :

koû	*ying*	*jwêi*	*tá*	*yi*	*kyă*	*woû*	*tchóng*	*hwâng*	*lîn*
SOL#$_4$	*ré#*$_5$	*la#*$_4$	*fa*$_4$	*ut*$_5$	*sol*$_4$	*ré*$_5$	*la*$_4$	*mi*$_4$	SI$_4$

Le koû-syèn aigu (la 10e) est l'initiale actuelle, le lîn-tchōng est la fondamentale.

Système de 3ce, *mân kyŏ*[7] :

koû	*ying*	*jwêi*	*tá*	*yi*	*kyâ*	*woû*	*tchóng*	*hwâng*
SOL#$_3$	*ré#*$_4$	*la#*$_3$	*fa*$_4$	*ut*$_4$	*sol*$_4$	*ré*$_4$	*la*$_4$	*mi*$_4$
lîn	*thái*	*nân*	*koû*					
SI$_4$	*fa#*$_4$	*ut#*$_5$	*sol#*$_4$					

Le koû-syèn sert de transition au système[8].

Système de 2de aiguë, *châo chāng* ou *tshīng chāng* :

thái	*nân*	*koû*	*ying*	*jwêi*	*ta*	*yi*	*kyă*	*woû*	*tchóng*
FA#$_4$	*ut#*$_5$	*sol#*$_4$	*ré#*$_5$	*la#*$_4$	*fa*$_4$	*ut*$_5$	*sol*$_4$	*ré*$_4$	LA$_4$

Le tchóng-lyù est fondamentale, et sa 6te, thái-tsheoû, qui est la 2de de l'échelle normale, est l'initiale actuelle.

Système de 5te basse, *hyá tchi* :

lîn	*thái*	*nân*	*koû*	*ying*	*jwêi*	*tá*	*yi*	*kyă*	*woû*	*tchóng*	*hwâng*	*lîn*
SI$_4$	*fa#*$_4$	*ut#*$_5$	*sol#*$_4$	*ré#*$_4$	*la#*$_4$	*fa*$_4$	*ut*$_5$	*sol*$_4$	RÉ$_4$	*la*$_4$	*mi*$_4$	SI$_4$

Le woû-yĭ sert de fondamentale, et sa 6te, lîn-tchōng, est l'initiale actuelle.

Dans les œuvres de Tchoû Hī[9] on trouve sur les mêmes modes rapportés au khìn des indications qui jusqu'ici demeurent obscures pour moi. En rangeant du grave à l'aigu les notes de ces quatre systèmes, on a les échelles :

3ce aiguë : *mi*$_4$ *fa sol* SOL# *la la#* SI *ut*$_5$ *ré ré#*

3ce : SOL#$_3$ *la# ut*$_4$ *ré ré# mi fa fa# sol sol# la* SI *ut#*$_5$

2de aiguë : *ré*$_4$ *fa* FA# *sol sol#* LA *la# ut*^{5} *ut# ré#*

5te basse : *ré#*$_4$ *mi fa fa# sol sol# la la#* SI *ut*^{5} *ut#* RÉ

Parmi ces échelles si différentes des systèmes plus récents, trois sont remarquablement élevées : le son nommé khì chēng, *sol#, fa#, si*, n'est initiale que théoriquement, il n'est pas la première note de l'échelle. Mais sur quels documents s'appuient Tchoû Hī et Hân Pāng-khì pour établir une théorie si précise? Ils ne l'expliquent pas dans les textes que je possède. Cependant ces idées valaient d'être rappelées, puisqu'elles sont, à ma connaissance, la seule tentative de découvrir des rapports organiques entre la série des lyŭ et quelques systèmes usuels. Ces deux théoriciens

1. No 55, loco cit.
2. No 24, liv. 6, f. 2.
3. No 87 (*Hwâng tshīng king kyai*, liv. 547); voir aussi no 42, liv. 15, f. 4 vo.
4. Peut-être Hwêi Chi-khi (1670-1741), érudit renommé, auteur d'ouvrages sur la musique et l'astronomie.
5. No 3 *b*).
6. No 74 (Y. l. t., liv. 60, ff. 15, 17).

7. *Mân* est opposé à *tshīng*, aigu; il indique ici la 3ce ordinaire v. la 3ce aiguë ou 10e.
8. *Tsyè tyâo* : je ne connais pas d'autre exemple de cette expression si l'on compare au système de 3ce aiguë, on trouve abaissement d'une 8ve sur cinq notes.
9. No 27, liv. 41.

n'ont pas exposé ces principes en leur nom, ils les ont projetés dans un passé nébuleux : ce procédé caractéristique nous laisse dans le doute sur le sens réel des quatre systèmes.

Pour l'âge postérieur aux Hán, quelques phrases brèves et assez vagues du *Wéi choū* et du *Swéi choū* ne suffisent pas à nous instruire. Le premier[1] de ces ouvrages parle (518) des cinq tyáo pour l'accord du khin **112** et en cite deux[2], le tyáo ordinaire à tonique 1me, le tyáo aigu à tonique 2de : il est probable que ces systèmes appartiennent à une même gamme, il n'y aurait alors qu'une ébauche lointaine de la théorie des Thâng. Les faits rapportés aux p. 94 et suivantes, d'autres encore, tels que la disposition des carillons permettant de prendre pour 1me les lyŭ hwâng-tchōng, thái-tsheoú, jwēi-pîn, koū-syèn[3], démontrent l'emploi de fondamentales multiples, mais non le passage de chaque fondamentale par chaque degré, ce qui caractérise les 84 systèmes. Le *Swēi choū*, dans quelques phrases citées plus haut[4], expose qu'avant la réforme des Thâng les 84 systèmes n'étaient pas en usage; ce qu'on appelait alors *tyáo*, c'étaient les modes ou renversements de la gamme de hwâng-tchōng, tous désignés soit par le lyŭ, soit par le degré de l'initiale; un seul système ne rentre pas dans cette série, celui de tá-lyŭ, appelé *yìng tyáo*, système répondant : cette désignation ne se retrouve pas par la suite. On remarquera d'après le texte visé la prédominance des systèmes de thái-tsheoú et de nân-lyŭ.

Une liste des mélodies de musique savante ou classique exécutées par les orchestres du Palais est donnée pour l'an 977[5]; cette musique ne se confine pas dans une seule gamme, elle emploie beaucoup plus de systèmes que la musique populaire, 18 au lieu de 3, mais elle est loin du nombre théorique de 84; la coïncidence est marquée avec la liste dressée p. 120. « Ce que joue l'orchestre, ce sont 46 mélodies appartenant à 18 systèmes. 1° I, *mi* 1me, 3 mélodies... 2° XXII, *sol* 1me, 2 mélodies... 3° XXXVI, *la* 1me, 3 mélodies... 4° L, *si* 1me, 2 mélodies... 5° LVII, *ut* 1me, 3 mélodies... 6° LXXI, *ré* 1me, 3 mélodies... 7° XXXVIII, *ut#* 3^ce^, 2 mélodies... 8° II, *fa#* 2de, 2 mélodies... 9° XXIII, *la* 2de, 3 mélodies... 10° XXXVII, *si* 2de, 2 mélodies... 11° LI, *ut#* 2de, 3 mélodies... 12° LVIII, *ré* 2de, 3 mélodies... 13° XXVI, *mi* 6te, 2 mélodies... 14° LIV, *sol#* 6te, 2 mélodies... 15° LXI, *la* 6te, 2 mélodies... 16° LXXV, *si* 6te, 1 mélodie... 17° V, *ut#* 6te, 2 mélodies... 18° XL, *fa#* 6te, plusieurs petites mélodies. » On trouve d'autre part ces indications[6] : au moins jusqu'en 1112 les modes de 5te et de 3^ce^ sont inusités; on cherche alors à les introduire de nouveau dans l'orchestre[7]. C'est qu'en réalité les 84 systèmes dont on parle sans cesse, sont surtout théoriques; Tshái Yuên-tíng, un peu plus avant dans le XIIe siècle, déclare[8] : « dans la musique vulgaire il y a seulement les trois systèmes de 2de, de 1me, de 6te, et pas davantage. » Thâng Chwên-tchī[9] sous les Mîng compte 48 systèmes, 4 pour chaque gamme (1me, 2de, 3^ce^, 6te) et les désigne par les noms donnés pp. 117, 118; la dynastie actuelle en admet 56 pour son échelle de 14 notes : un petit nombre seulement semble usité. Je manque d'ailleurs de renseignements sur la pratique moderne des orchestres du Palais et de ceux de Khyŭ-feoù, les seuls qui aient peut-être des notions de musique classique, attendu que les hymnes à Confucius chantés dans tous les districts n'y comportent que les deux formes transcrites p. 111. Quant à la musique privée pour le khin, elle a conservé plusieurs méthodes d'accord[10] dont on trouvera plus loin l'indication (p. 166).

1. N° 40, liv. 109, f. 9 r°.
2. Les cinq accords ou *tyáo* du khin servent à régler les autres instruments; ici encore on peut remarquer que le khin exige plus de science de ceux qui en jouent.
3. N° 42, liv. 13, ff. 5, 6.
4. P. 95, etc.; voir aussi n° 42, liv. 15, f. 19 r°.
5. Y. l. t., liv. 15, f. 12 v°.
6. N° 58, liv. 30, ff. 16, 18.
7. On parle alors (vers 1119), de *tchĭ tyáo*, systèmes de 5te, de *kyŏ tyáo*, systèmes de 3^ce^; on parle aussi de *tchĭ cháo*, de *kyŏ cháo* dans un sens qui semble voisin; voir toutefois : N° 4 *b*), *Lyâng hwéi wâng*, II. — N° 12, p. 334.
8. N° 70 (Y. l. t., liv. 52, f. 12 v°).
9. N° 30 (Y. l. t., liv. 59, f. 2 v°).

CHAPITRE V

L'harmonie et le rhythme.

Une théorie de l'harmonie, ou des rapports entre les sons, semble plus difficile à concevoir quand les notes sont successives que lorsqu'elles sont simultanées. Or l'accord plaqué est un élément très secondaire de la musique chinoise : on a vu pourtant que l'hymne de la p. 103 est écrit tout en accords de quarte, et on trouvera des accords très variés dans la musique du khin **112**. Le prince Tsái-yŭ a étudié les ensembles dans la musique rituelle; on pourra tirer de ses œuvres quelques principes relatifs à l'accompagnement, à l'orchestration et au rhythme.

Dans ses formules d'accompagnement[11] le prince se sert des mots *tchêng*, *yíng*, *hwô*, *thông*. *Tchêng* désigne la note fondamentale, celle qui appartient à la mélodie et sur laquelle est construit l'accord. *Yíng*, « c'est le même son qui répond » au premier, c'est-à-dire l'octave. *Hwô* « n'est pas le même son, et cependant est vraiment d'accord », c'est la quinte ou la quarte[12]. *Thông*, c'est le même son produit sur une autre corde. Les mélodies citées par l'auteur permettent de reconnaître l'exactitude de ces définitions : le terme thông ne désignant pas une note différente de la fondamentale, l'accord prévu se ramène à fondamentale-quinte-octave, parfois fondamentale-quarte-octave, accord neutre et qui pour notre oreille n'établit pas un mode.

L'orchestre rituel[13] comprend le chant, *kŏ*, les cordes, khin **112** et sĕ **116**, les tuyaux, orgues **103** et flûtes **74** etc.; dans l'antiquité jamais le chant n'est admis sans les cordes, jamais les cordes ne sont employées qu'avec le chant. « Les sons du chant se prolongent[14] : on dit qu'ils perpétuent la parole. Les sons des cordes se prolongent : on dit qu'ils accompagnent cette expression perpétuée. Les sons soufflés se prolongent : on dit qu'ils s'accordent aux autres sons. » L'auteur rappelle ici l'exposé musical du *Chwén tyên*[15], où toute-

10. On remarquera la ressemblance des expressions *tyáo*, système ou mode, et *thyáo fă*, méthode d'accord : la méthode d'accord du khin et de plusieurs autres instruments à cordes varie avec le système que l'on veut exécuter.
11. N° 79, ff. 1, 2, 3.
12. Le prince (N° 79, f. 14) explique que les joueurs de khin pour les pièces rituelles n'utilisent que le 10e et le 9e tons marqués sur l'instrument, c'est-à-dire la 4te et la 5te des notes fournies par les cordes totales (voir p. 167); on emploie la 4te sur les cordes 1, 2, 4, 5 ; on emploie la 5te sur la corde 3, parce que la 4te de *mi* est *la*, qui n'entre pas dans le système de hwâng-tchōng fondamentale.
13. N° 79, ff. 14 v°, 15 v°.
14. N° 79, f. 15 v°; voir aussi n° 24, liv. 5, f. 10.
15. N° 1. — N° 14, pp. 29, 30.

fois il n'est pas question des tuyaux comme élément de l'orchestre. Le même passage du *Chwĕn tyèn* se termine ainsi : « je frappe la pierre sonore, je frappe la pierre sonore : tous les animaux dansent ensemble. » Les mots *kĭ* et *foù* traduits par « frapper » équivalent à *pŏ* et *foù*, qui sont du langage technique moderne : « frapper fort de la main droite, c'est ce qu'on appelle *pŏ;* frapper légèrement de la main gauche, c'est ce qu'on appelle *foù*[1]. » On frappe les lithophones **23** etc. et les cloches **1** etc., les tambours **44** etc. et les cymbales **16** etc., les claquettes de bois **31**; ces instruments percutés se combinent ou se remplacent selon le caractère rituel de la mélodie et le rang des auditeurs : c'est ainsi qu'à l'occasion une jarre de terre **36** remplace les pierres sonores **23**[2]. Quels que soient le nombre et la variété des instruments, ils se ramènent toujours à deux classes : les cordes et les tuyaux, inséparables du chant, exposent la mélodie, les instruments percutés marquent le rhythme. « Le lithophone, c'est avec quoi l'on rhythme la musique[3]. » Pour les carillons, « quand on les frappe fort, on appelle cela le son du métal, *kīn chēng;* quand on les frappe doucement, on appelle cela le cliquetis du jade, *yŭ tchén*. Quand le *Choū kīng* dit : frapper doucement les pierres sonores, frapper fort les pierres sonores, n'est-ce pas cela ? » Le son du métal[4] est le temps fort battu au début de la mesure et commandant les 16 premières notes du khin pendant le souffle de l'orgue; le cliquetis du jade est le temps faible frappé au milieu de la mesure et dominant les 16 dernières notes du khin durant l'aspiration de l'orgue. Dans un autre exemple[5] le temps fort est marqué par le rouleau de cuir **35**, la claquette de bois et la cloche, le temps faible par le rouleau, la claquette et la pierre sonore; mais chacun de ces temps, étant très prolongé, est subdivisé en quatre battements, *pŏ*, du rouleau et de la claquette, auxquels répondent autant de battements faibles, *foù*, du rouleau seul; chaque battement commande deux notes du khin et du sĕ. Parfois, dans les pauses du chant, les temps secondaires sont marqués par le tambour et le petit tambourin ying **46**. Dans tous les exemples orchestrés que j'ai à ma disposition, l'écriture est analogue et montre la grande importance du rhythme. « Confucius a dit[6] : la musique, c'est le rhythme. Qu'appelle-t-on rhythme ? Quand les anciens chantaient, dans l'intervalle d'une note de chant, la cloche et le lithophone donnaient chacun une note : ce serait ainsi l'image des deux principes. Pendant une note de cloche ou de lithophone, il y a de la claquette quatre sons de chaque sorte, il y a huit battements forts et huit battements faibles du rouleau de cuir : ce qui ressemble aux quatre diagrammes et aux huit trigrammes[7]. »

La définition donnée par Confucius est remarquable; on voit pourtant et l'on verra plus loin que le prince Tsái-yŭ en tire des conséquences précises à l'excès, exposant en réalité ses idées sous le couvert des anciens. Dans son *Tshāo màn koù yŏ phoù*[8], le prince appuie sa théorie de citations classiques qu'il commente et mêle à son texte. « Tout le monde sait que le chant perpétue la parole [*Chwĕn tyèn*], mais on ignore le rhythme, *tsyĕ tseoú*. Sans rhythme, quand même on parle de perpétuer, en réalité ce n'est pas perpétuer. Ce qu'on appelle rhythme, en termes vulgaires, c'est la mesure, *pàn yèn*[9]. Dans la musique rituelle des anciens Souverains, le rhythme était marqué soit par les cloches et les pierres sonores, soit par les jarres de terre, soit par les rouleaux de cuir, soit par les claquettes de bois. Pour les rites du banquet et du tir à l'arc de district[10], des huit classes d'instruments il y en avait quatre, le son de la pierre étant représenté par le lithophone, le son de la soie par le sĕ, le son de la gourde par l'orgue, le son du cuir par le tambour. Le sĕ et l'orgue sont pour la mélodie, le lithophone et le tambour sont pour le rhythme[11]. Le *Chwĕn tyèn* dit : je frappe la pierre sonore, je frappe la pierre sonore, tous les animaux dansent ensemble. Les hymnes des Chāng[12] disent : les instruments résonnent d'accord et également, ils sont accompagnés du son de nos lithophones. Le *Tcheoū li*[13] dit : le maître des cloches est chargé de toucher les instruments de métal, le maître des pierres sonores enseigne la musique à sons mêlés. La musique à sons mêlés, *màn yŏ*, c'est le *tshāo màn*. » Cette dernière expression vient du *Hyŏ kì*[14]. « Celui qui n'a pas appris la pratique des accords, ne peut jouer convenablement des cordes; celui qui n'a pas appris les accompagnements multiples, ne peut construire convenablement une ode; celui qui n'a pas étudié les vêtements divers, ne peut convenablement célébrer les rites. » Le *Khāng hī tseu tyèn*, article *màn*, donne à ce mot le sens : « les cinq couleurs ensemble, sans dessins », et aussi : « sons divers qui s'accordent dans la musique ». Le *Tshāo màn koù yŏ phoù*[15] explique *màn* dans le sens de lent, non serré; l'expression *tshāo màn* signifie ralentir, prolonger les sons, ce qui se fait au moyen d'accords; les deux sens de *màn* sont donc fondus ici et concordent avec les principes du *Chwĕn tyèn*. Le terme *pŏ yi*, qui paraît dans la phrase suivante du *Hyŏ kì*, a une valeur complémentaire : *pŏ*, ample, étendu; *yi*, accom-

1. N° 79, ff. 2 v°, 22 v°.
2. N° 79, ff. 20 r°, 22 r°.
3. N° 79, f. 22 r° 磬者。所以節樂也。
4. N° 83, ff. 5 v°, 6 r°; voir aussi pp. 125 à 128.
5. N° 80, ff. 4, 58.
6. N° 80, *Tsòng lwén*, f. 1 v° 樂也者。節也。.
7. La cosmologie se sert des symboles suivants : les deux *yí*, savoir – – et —, répondant au principe yīn et au principe yâng; ils se combinent en 4 diagrammes, *syáng* (p. e. ⚌ soleil, chaleur, etc., ⚏ lune, froid, etc., ⚎ étoiles, ⚍ planètes, etc.) et 8 trigrammes, *kwá* (p. e. ☰, ☱, etc., signifiant le ciel, les lacs, le tonnerre, etc.).
8. N° 79, f. 2 v°.
9. *Tsyĕ tseou* signifie exactement : exécuter suivant la règle, suivant les divisions, suivant la mesure; *pan yèn*, à peu près : le frappé et la césure. *Pan*, c'est la planchette qui sert à marquer la mesure. *Yèn*, en prosodie, désigne la syllabe principale du vers, la 3ᵉ dans le pentasyllabe, la 5ᵉ dans l'heptasyllabe; dans le premier cas le *yèn* précède la césure, il la suit dans le second, et l'on aperçoit l'élément de variété rhythmique qui provient de cette césure placée soit avant, soit après le frappe. L'identité de sens de *tsyĕ tseou* et *pan yen* est encore affirmée dans le passage suivant (N° 79, f. 15 r° v°) : « d'après le *Yí li*, quand on joue l'ode *Tcheoū yŭ* (voir p. 123, note 8), les intervalles sont comme uniques (奏騶虞。間若一。; explication : exécution à rhythme égal 節奏均勻。). Le commentaire dit : les intervalles comme uniques, cela indique l'importance du rhythme. Les anciens dans la musique attachaient du prix à l'exécution rhythmée; les contemporains, quand ils étudient le chant ou le khin, pour la plupart n'ont pas de mesure. Comment cela ? La mesure, *pan yèn*, cela signifie l'exécution rhythmée, *tsyĕ tseou;* l'exécution rhythmée, c'est le *tshāo màn*. » De ce passage résulte un troisième terme de même sens, *tshāo màn*, sur lequel on va revenir.
10. Voir p. 101, note 3, et p. 184.
11. 瑟與笙者。曲也。磬與鼓者。節也。
12. N° 2, *Chāng sóng*, 1, str. 2. — N° 13, p. 459. 旣和且平。依我磬聲。
13. N° 6, liv. 23, *tchong chi*. — N° 9, t. II, p. 59.
14. L'un des traités des *Lì kì*, n° 8. — N° 11, tome II, p. 33.
15. N° 79, f. 13 r°.

pagner[1]; d'où le sens : accompagnement exécuté par l'orchestre.

C'est surtout sous l'aspect du rhythme que les auteurs considèrent cet accompagnement[2]. « Tchãng Tsái[3], lettré de l'époque des Sóng, a dit : les anciens hymnes, *yŏ tchãng*, n'ont que quelques vers, les odes, *chī*, ne peuvent faire des chants, *khyŏ*. En y ajoutant une modulation, on obtient les pièces dites *nóng* ou *yìn*. Les bons chanteurs savent comment on fait un nóng, comment un yìn. Tchãng Tsái dit encore : les bons chanteurs [chantent] de telle sorte que les autres hommes continuent leurs sons et leurs paroles, de telle sorte que les sons durent à loisir et surabondent. Tchoū Hī dit aussi : les odes des anciens n'ayant qu'un ou deux vers, se développent et s'allongent. Il dit encore : pour moi, je soupçonne que dans la musique antique il y avait celui qui entonne et ceux qui accompagnent; celui qui entonne, profère la phrase du chant; ceux qui accompagnent, continuent le son. En dehors du texte de l'ode, il convient encore qu'il y ait des mots accumulés, des sons répartis[4] pour accompagner et proférer le sens. Les termes nóng, yìn, mots accumulés, sons répartis, sont en effet d'autres noms du tsháo màn (rhythme d'accompagnement). » Ces quelques phrases (la dernière est-elle intégralement de Tchoū Hī? la rédaction ne marque pas la fin de la citation) définissent sur une ligne de chant toute en notes longues et répondant note pour syllabe au texte poétique, une broderie de notes, peut-être de paroles, non fixées d'avance, exécutées par les artistes suivant les principes généraux du rhythme et de l'accompagnement. D'autres passages marquent nettement qu'il s'agit d'un accord brisé avec tenue de la fondamentale[5] : « les chanteurs et les orgues donnent un seul son prolongé; le khìn donne 32 notes; après quoi le chant et l'orgue cessent : c'est ce qu'on appelle *tsháo màn*... Le joueur d'orgue, en soufflant, produit un son prolongé; le khìn donne 16 notes; le joueur d'orgue, en aspirant, produit un son prolongé; le khìn donne 16 notes : ce qui fait en tout la durée de 32 notes du khìn. Le joueur d'orgue emploie toute sa force pour tenir le son pendant 32 notes : celles-ci achevées, il s'arrête. Il ne peut souffler et aspirer à tort et à travers; en soufflant et aspirant à tort et à travers, on produit le son appelé vulgairement bruit de l'acier qui déchire l'étoffe ; ce son est absolument proscrit pour l'orgue dans la musique rituelle. »

On voit quelle précision le prince Tsái-yŭ et peut-être déjà Tchoū Hī donnent aux textes anciens, qui semblent beaucoup plus vagues. Le prince attaque ailleurs[6] l'école de théoriciens qui par Tshài Yuên-tìng remonte à Lyeoū Hin; il repousse également comme modernes les coutumes des joueurs de khìn et les traditions de la cour des Rites pour la musique rituelle. Il adopte les conclusions de Lyù Nân[7], fonctionnaire pendant la période Kya-tsing (1522-1566); ce personnage, dont les idées n'étaient pas condamnées, sans recevoir toutefois la sanction du ministère des Rites, avait choisi parmi les étudiants officiels une centaine d'élèves et, ayant mis en musique orchestrale 80 des pièces du *Chī kīng*, les leur avait enseignées[8]. Cette tentative, qui n'eut pas de suite pratique, consistait surtout dans une restitution savante de la musique antique, fondée sur des textes anciens, non techniques, peu nombreux, appuyée d'autre part sur quelques traditions des musiciens et concordant comme système général avec les recueils officiels[9] de Lèng Khyēn. La base est étroite pour une construction aussi complexe; toutefois celle-ci mérite d'être examinée, ne fût-ce que comme un exemple des rhythmes et des accompagnements conçus au XVIe siècle. C'est[10] dans une mélodie employée par les joueurs de khìn pour accorder leur instrument que le prince Tsái-yŭ trouve les restes du tsháo màn antique : *yuĕ làng fōng tshīng*, la lune est claire, le vent est léger; les notes répondant à *fōng tshīng* lui révèlent l'8ve, celles de *yuĕ làng* lui donnent la 5te. Il s'appuie aussi sur de vieux thèmes de tsháo màn transmis oralement en province et recueillis par son père, le prince de Tchéng; n'ayant ainsi que la mélodie des formules d'accompagnement, le prince de Tchéng y accorda des phrases de rhythme approprié, « phrases trisyllabes, phrases tétrasyllabes, phrases longues et courtes mêlées, phrases allongées et phrases raccourcies »[11]. On donnera des exemples de ces schémas d'accompagnement rhythmé, susceptibles de s'appliquer à toute poésie en observant toutefois les convenances de rhythme; pour fixer les idées, la fondamentale, *tchéng*, de l'accord est identifiée à mi_3; le tétrasyllabe est considéré comme un hémistiche.

Le texte des exemples *a*) et *b*) forme de part et d'autre deux vers[12]; c'était le texte traditionnel appli-

1. *Po yi*, 搏依. *Yi*, voir le vers des *Chāng sóng*, p. 122, note 12; littéralement : s'appuyer sur. Le mot *yi* 倚, même sens, s'applique également à la musique; 自倚瑟而歌詩。« s'accompagner sur le sĕ et chanter des odes » (N° 36, cité par n° 79, f. 13 r°).

2. N° 79, f. 2 v°. Le rhythme et l'accompagnement sont naturels, *tcheng*, quand il n'y a pas de sons abondants, touffus, *fân chēng*; ils s'appliquent alors à toutes les pièces du *Chī kīng*; les pièces de ce style sont dites *yin*, ou *tshào*, parce qu'elles expriment la modération *tsyé* et la constance *tshào*. Le style modifié, *pyén*, est au contraire abondant, luxuriant, *fân*, et s'applique, dans le *Chī kīng*, seulement aux odes des trois premières parties, non pas aux hymnes, *sóng*; les pièces de ce style, *nóng* ou *tchhang*, expriment l'harmonie *hwô*, l'allégresse *tchhàng* (N° 7!, f. 13 v°). Ces distinctions sont difficiles à apprécier faute d'exemples.

3. Tchang Tsái (1020-1067), lettré renommé, oncle des frères Tchhèng, docteur en 1057.

4. 疊字散聲

5. N° 79, ff. 13 r°, 13 v°, 14 r°.

6. N° 79, rapport dédicace, f. 1 r°, 1 v°, 2 r°, 3 v°, 4 r°.

7. Lettré et mandarin (N° 52, liv. 282).

8. Le recueil de Lyù Nân avait d'ailleurs disparu et le prince Tsái-yŭ n'en eut qu'un écho indirect. Son père, le prince de Tchang, grand connaisseur en archéologie musicale, avait commencé ces recherches à Fóng-yâng, au Ngān-hwĕi, et les ayant poursuivies lui laissa ses manuscrits en lui recommandant de les compléter. Tsái-yŭ donne en ses divers ouvrages un grand nombre de mélodies dont les poèmes sont pour la plupart tirés du *Chī kīng* : *Kwĕ fōng* I, 1 *Kwān tshyŭ*; 2 *Kŏ thun*, 3 *Kyuen eùl*; 4 *Kyeou mou*; 5 *Tchong seu*; 6 *Thâo yâo*; 7 *Thoū tsye*; 8 *Feoū yi*; 9 *Hán kwàng*; 10 *Joū fén*; 11 *Lin tchī tchì*; — II, 1 *Tshyŏ tchhâo*; 2 *Tshài fân*; 3 *Tshào tchhóng*; 4 *Tshài phin*; 5 *Kan thâng*; 6 *Hing loū*; 7 *Kāo yáng*; 8 *Yin khī léi*; 9 *Pyào yeoù méi*; 10 *Syao sing*; 11 *Kyāng yeoù seù*; 12 *Yè yeoù seu kyūn*; 13 *Hŏ pì nóng yì*; 14 *Tcheoū yù*; — *Syào yà* I, 1 *Loù ming*; 2 *Seū meoū*; 3 *Hwâng hwâng tchè hoā*; — II, 3 *Yû lî*; 5 *Nân yeoù kyā yû*; 7 *Nân chān yeou thâi*; — *Tá yà* II, 3 *Ki tswéi*; — *Tcheoū sóng* I, 10.

La poésie du *Tsháo màn koū yŏ phoū* (N° 79) est tirée du *Choū kīng*, *Yī tsí* (N° 14, p. 59); les trois hymnes du *Lyŭ hyŏ sin chwe* (N° 75, liv. 2, ff. 41 à 46) sont des chants officiels du recueil de Lèng Khyēn, ils célèbrent les ancêtres impériaux. Il reste dans le *Hyāng yìn chī yŏ phoū* (N° 76, liv. 3) et dans le *Ling sing syao woù phoū* (N° 84) quelques poèmes dont je n'ai pu déterminer la source. Il y a lieu de remarquer que le prince Tsái-yŭ donne sans indication particulière le texte de 7 poèmes dont les titres seuls sont conservés dans le *Chī kīng* : *Syào yà* I, 10 *Nân kāi*; — II, 1 *Pŏ hwâ*; 2 *Hwâ choù*; 4 *Yeoū kēng*; 6 *Tchhóng khyeou*; 8 *Yeoū yî*; pour le *Li cheoū*, voir p. 101, note 3. La disparition des textes originaux est un fait si connu qu'il était superflu de le rappeler aux lettrés.

9. N° 75, liv. 2, f. 41 r°.

10. N° 79, rapport dédicace, f. 1. — N° 70, ff. 2, 3. — N° 75, liv. 2, f. 40 v°.

11. N° 80, *Tsong lwén*, ff. 1 v°, 2 r°.

12. N° 79, f. 1. Traduction : « Si l'on réussit à garder les sons qui se répondent, naturellement [la musique] est légère et paisible. La lune est brillante, le vent est pur sur les eaux qui coulent et les montagnes élevées. Même si l'on connait peu les degrés musicaux, le khìn est capable de dissiper la tristesse. Le vent est pur, la lune est brillante; les montagnes sont élevées, les eaux courantes. » Les mots *syen wong* à la



qué par les joueurs de khîn à ces deux formules d'accord; l'auteur propose en même temps et emploie uniquement par la suite un double texte en prose, formé de quatre phrases tétrasyllabes[1]; le sens de ce changement est difficile à percevoir. Le *Lyŭ hyò sīn chwĕ*[2] indique que les deux formules *a*), *b*) répondent respectivement au son du métal et au cliquetis du jade (p. 122), que les phrases sont tétrasyllabes, non coupées, *woû twán kyù*, ou liées, *lyên kyù*, donc sans pause, *woû tshí tshwŏ;* syllabes accentuées, 1re et 3e de chaque hémistiche. L'opposition des deux temps, des deux parties de la phrase rhythmique, est soulignée par la construction différente de l'accord, le premier temps résultant d'un accord primitif brisé répété quatre fois, le second présentant une forme simple et un renversement; la répétition plus fréquente de l'un des sons de l'accord, la disposition variable des notes introduisent un élément d'expression. Je ne vois d'ailleurs pas de lien entre l'expression musicale des deux passages et l'accent prosodique ou grammatical; si l'on prend comme exemple le second vers de chaque formule, on constate identité de structure prosodique; si les inversions qui paraissent dans les seconds hémistiches (*lyeoû chwèi* v. *chwèi lyeoû*) coïncident avec un changement musical, l'accord change aussi du premier au second des hémistiches de début, alors que l'ordre grammatical ne varie pas (*fōng tshīng* v. *fōng tshīng*).

Exemples *c*) et *d*)[3].



Vers trisyllabes coupés, *twán kyù*, donc avec pauses, *yeoù tshí tshwŏ;* dans chaque hémistiche, 1re et 3e syllabes accentuées, la pause répond à la 4e syllabe des formules *a*), *b*); au contraire, l'accord du trisyllabe est indépendant de celui du tétrasyllabe. La formule *c*) répond au premier temps, la formule *d*) au second temps; la formule *c*) présente trois formes différentes de l'accord, la formule *d*) n'en a que deux.

fin du premier hémistiche sont une onomatopée consacrée pour le son aigu et le son grave, qui se répondent quand on accorde par 8ves ou par 5tes. Formule *a*), 7e mot, lire *khîng*. — Voir le texte chinois, Index, A, *d*).

1. *Fei-li wou-chi, fei-li woû-thīng, fei-li wou-yên, fei-li woû-tóng*; traduction : « Ne regardez pas contrairement aux rites; n'écoutez pas contrairement aux rites; ne parlez pas contrairement aux rites; ne remuez pas contrairement aux rites » (N° 4 *a*), *Yên yuen*. — N° 12, pp. 198, 199). — *Ngáo pou-kho-tchang, yu pou-kho-tsong, tchi pou-kho-man, lo pou-kho-ki;* traduction : « L'orgueil ne doit pas grandir, les désirs ne doivent pas être suivis, la volonté ne peut être accomplie totalement, la joie ne peut atteindre le plus haut degré » (N° 8, *Khyu li*. — N° 15, tome I, p. 2). — Voir le texte chinois, Index, A, *e*).

2. N° 75, liv. 2, f. 40 v°.

3. N° 79, f. 21 r°. — N° 75, liv. 2, f. 41 r°. Traduction : « La poésie exprime les sentiments, le chant prolonge cette expression, les sons [des instruments] accompagnent l'expression perpétuée, les tuyaux sonores règlent les sons » (N° 1 *Chu en tyen*. — N° 14, p. 20). — « Gardez-vous de manquer de respect, soyez grave comme un homme qui réfléchit, tranquillement fixez vos paroles; combien sera pacifié le peuple! » (N° 8, *Khyu li*. — N° 15, tome I, p. 1). — Voir le texte chinois, Index, A, *f*).

Exemple *e*)[1].



Vers hexasyllabes, liés, avec accents sur les syllabes 1, 3, 5; ils ne sont donc pas divisibles en hémistiches, ainsi que le montre le refrain qui comprend les syllabes 3 à 6 du premier vers. Pour le rhythme, ces vers sont un allongement, *thyên kyù* de la formule *f*).

Exemple *f*)[2].



Vers pentasyllabes, coupés par suppression des finales de l'exemple précédent, accentués sur les syllabes 1, 3, 5 : ces vers rimant par leur 5e syllabe peuvent être tenus pour les originaux, la finale *hî* est ajoutée. L'accord dérive de la formule précédente. Un autre exemple donné par le *Lyŭ hyŏ sīn chwē* sans indications relatives à l'accord, révèle la même structure rhythmique, avec cette variante que le point de départ est un double tétrasyllabe rimé : aux deux vers on a ajouté l'exclamation *hî;* le trisyllabe, sans exclamation, est une proposition indépendante. Les formules *e*) et *f*) représentent chacune un temps fort; le temps faible est semblable.

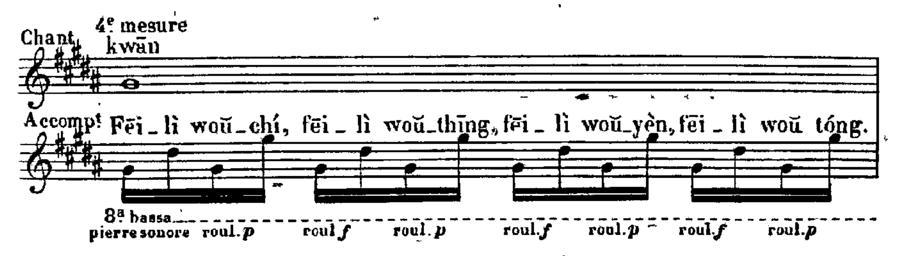
Quelques exemples éclairciront l'emploi de ces formules d'accord et de rhythme.

Ode Kwān tshyū[3].

Transcription des mesures 1 à 5.

Lent

1re mesure	2e mesure	3e mesure
Tambourin - - - - - - - - - Claquette claq. claq. claq.	semblable	semblable
Rouleau cuir *forte*, Rouleau *piano* Roul *f* Roul *p* Roul *f* Roul *p* Roul *f* Roul *p*		



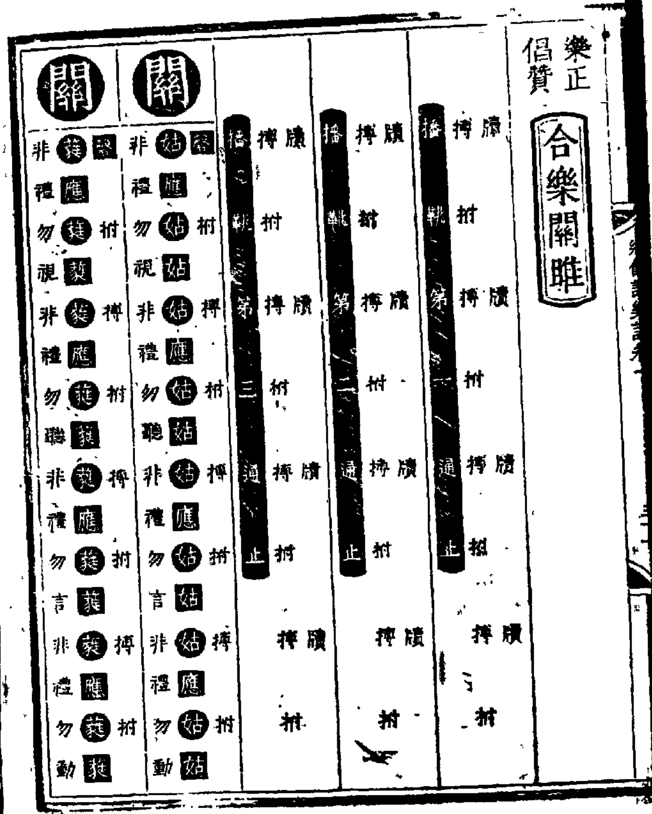


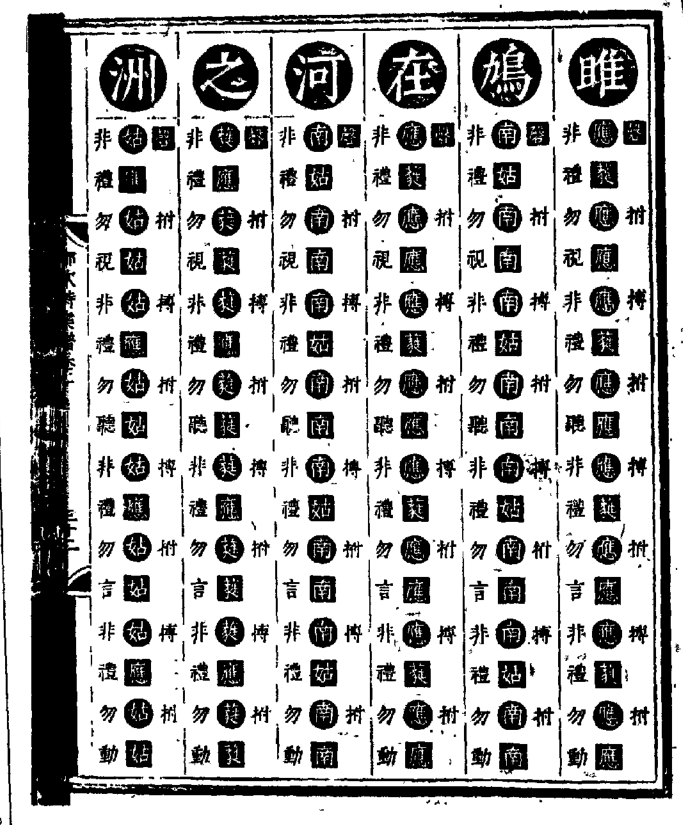
1. N° 79, f. 1 v°. Traduction : « L'eau du Tshāng-lāng est claire, ah! j'y puis laver les cordons de mon bonnet, ah! » (N° 4 *b*), *Li leod*. — N° 12, p. 470). — Voir le texte chinois, Index, A, *g*).

2. N° 79, ff. 1 v°, 2 r°. — N° 75, liv. 2, f. 41 r°.

3. N° 76, liv. 1, f. 31. Traduction : « Les sarcelles (crient) kwān kwān sur un ilot de la rivière ; une fille vertueuse vivant retirée est une digne compagne pour un prince sage. — Le légume aquatique hing, grand ou petit, se trouve à droite ou à gauche, il suit le fil de l'eau. Cette fille vertueuse vivant retirée, veillant et dormant, nous la cherchons. — Nous la cherchons sans succès, veillant et dormant notre pensée s'attache à elle. Combien longtemps, combien longtemps, nous tournant et retournant, nous avons changé de côté! — Le légume aqua-

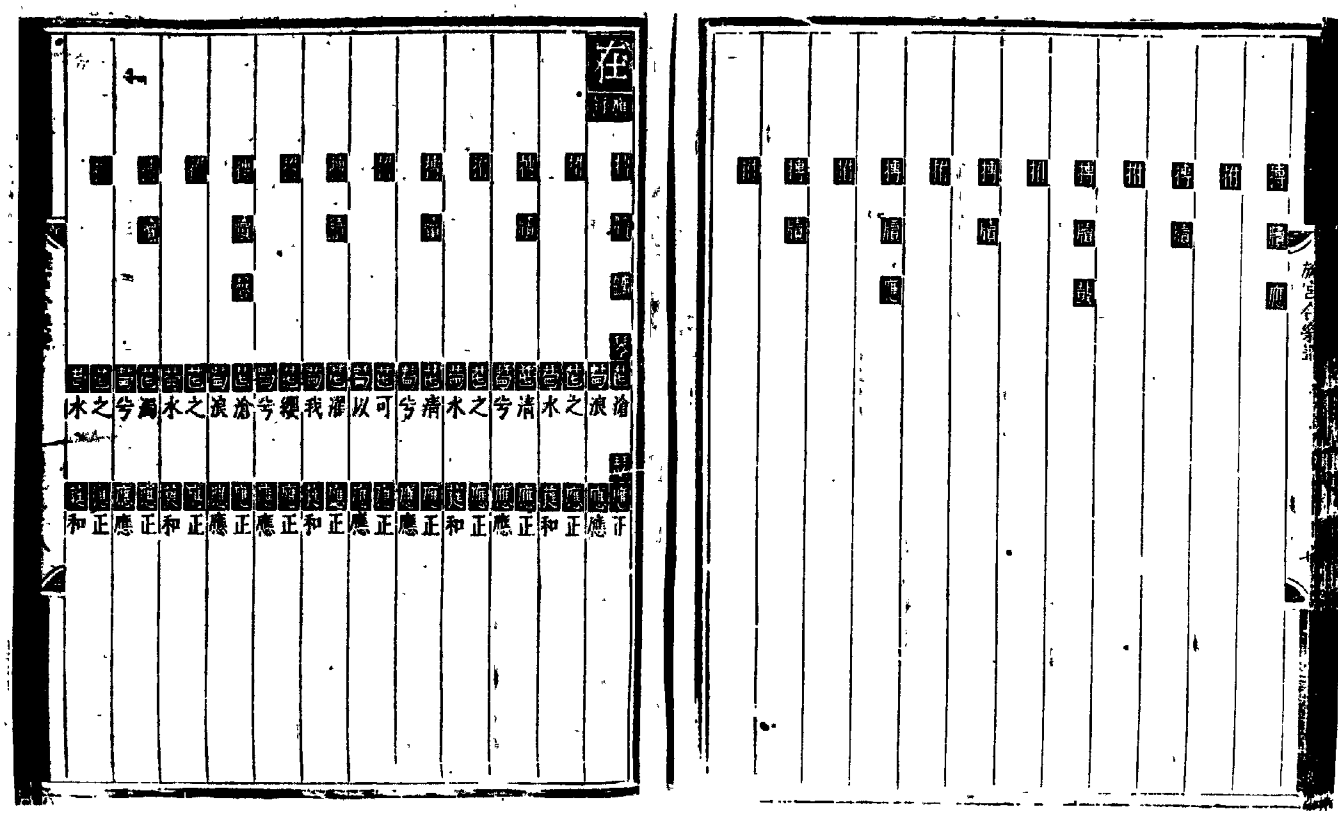
Ode Kwān tshyū.
Partition des mesures 1 à 11 (N° 76, liv. 1, ff. 31, 32).



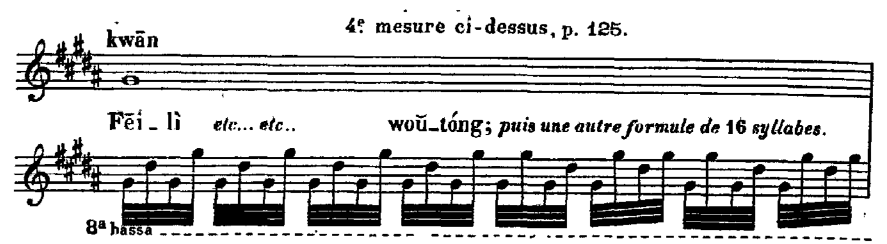


Ode Kwân tshyû.

Autre partition de la mesure 8 ci-dessus (N° 80, ff. 7, 8).



La disposition étant partout la même, il est superflu de poursuivre cette transcription détaillée; on trouvera plus loin une transcription réduite de toute la mélodie. On observera que la partition chinoise pour une note de chant donne seulement 16 notes d'accompagnement conforme en général à la formule *a*), c'est-à-dire la moitié de l'accord total; la seconde demi-mesure, c'est-à-dire le temps faible, devrait avoir un accompagnement de la formule *b*). J'ai ajouté la note du chant et l'indication des octaves, renseignements qui manquent sur la partition chinoise; je les ai rétablies d'après les principes posés et d'après les autres exemples. On voit que la 4e mesure équivaut à la suivante :



Toutes les mesures étant construites de même, je me bornerai à donner les notes sous forme d'accord. La même ode existe[1] en partition complète, chant, khìn **112**, sē **116**, cloches *yōng* **1** et *tchōng* **2**, pierres sonores **23** et **24**, claquettes **31**, rouleau **35**, auge **34**, tigre **29**, tambour et tambourins **44** etc.; la disposition graphique est différente; la mélodie est la même, mais l'accompagnement est de la formule *e*), où le temps fort et le temps faible comportent même ordre des notes. Les raisons pour le choix de la formule d'accord ne sont pas indiquées.

Ode Kwān tshyu.

Transcription réduite[2].

Lent — 1re STROPHE

3 coups sur l'auge de bois, tambour et tambourin, claquettes, rouleau soit 2 mesures

Kwān_kwān tshiū_kieoū (comme au début) tsái hô_tchī_tcheoū. (mes. id.)

Yào_thiào choū_niù, (mes. id.) kiūn_tseù hào_khieoû. (mes. id.) (1 1/2 mes. id.)

2e STR.

Tchhēn_tchhī hìng_tshái, (mes. id.) tsò_yeoú lieoû_tchī. (mes. id.)

Yào_thiào choū_niù, (mes. id.) woú_méi khieoû_tchī. (mes. id.) (1 1/2 mes. id.)

3e STR.

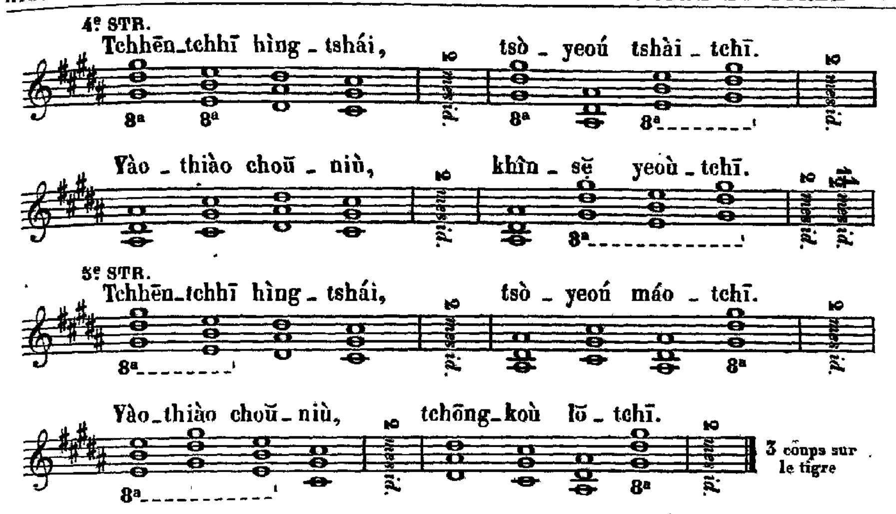
Khieoû_tchī poū_tẹ̄ (mes. id.) woú_méi seū_foū. (mes. id.)

Yeoû_tsāi yeoû_tsāi, (mes. id.) tchǎn_tchwǎn fàn_tsẹ̄. (mes. id.) (1 1/2 mes. id.)

tique hing, grand ou petit, à droite et à gauche, on le cueille. Cette fille vertueuse vivant retirée, au son du khìn et du sē, nous la traitons en amie. — Le légume aquatique hing, grand ou petit, à droite et à gauche nous l'accommodons. Cette fille vertueuse vivant retirée, avec les cloches et les tambours nous la fêtons. » (No 2, *Kwŏ fong*, I, 1. — No 13, p. 5.) — Voir le texte chinois, Index, A, *h*).

1. No 80, ff. 2 vo à 88 ro.

2. Dans cet exemple et dans les deux suivants, la note la plus haute représente le chant; l'accompagnement est l'accord de trois notes, brisé selon les formules.



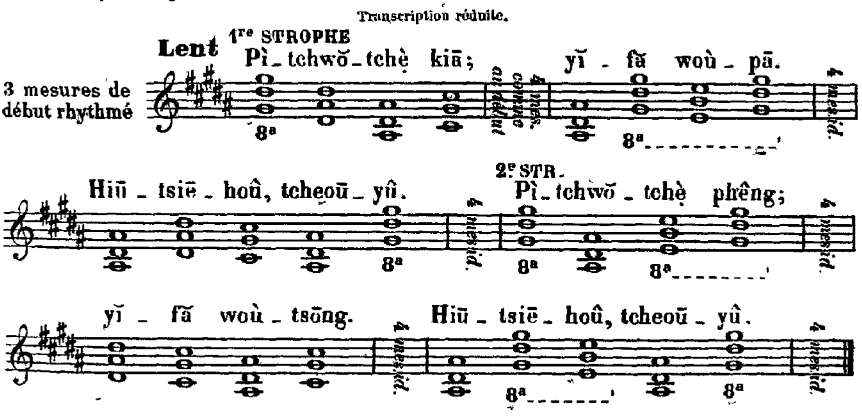
Mélodie en gamme de hwâng-tchōng, en système de 3ce (23, p. 99), avec exclusion de la 2de (*fa*♯); remarquer le second accord et les accords sembables (*ré*♯ *la* ♯), où la 5te inférieure (*ré*♯) est régulièrement substituée à la 4te inférieure (*fa*), cette note n'appartenant pas au système.

Cette mélodie est tirée, dit le prince Tsâi-yü[1], d'une édition des livres canoniques gravée sur pierre, qui existe à Sī-ngān foù et qui remonte aux âges précédents : Sī-ngān, ancienne capitale, est bien connu pour ses monuments épigraphiques; on aimerait pourtant des indications plus précises.

Ode Tcheoū yû[2].

La disposition de la partition est identique à celle de l'ode *Kwān tshyū;* l'accompagnement est de la formule *b*), aucune indication n'est fournie pour la seconde demi-mesure; il semble qu'on ne tienne pas compte du rapprochement marqué par les théoriciens entre la formule *a*) et le temps fort, la formule *b*) et le temps faible. Même système que ci-dessus.

Transcription réduite.



Hymne Kí tswéi[3].

Même disposition que pour l'ode précédente; accompagnement en formule *b*). Gamme de hwâng-tchōng, en système de 1me (1, p. 98) avec exclusion de la 2de (*fa*♯); remarquer le second accord (*mi si*), où la 5te inférieure (*mi*) est substituée à la 4te inférieure (*fa*♯).

1. N° 80, f. 88.

2. N° 76, liv. 5, ff. 1 à 5. Traduction : « Là, ces plantes qui sortent de terre, [ce sont] des roseaux; de quatre flèches [le chasseur abat] cinq laies. Hola! ho! le tcheoū-yû. — Là, ces plantes qui sortent de terre, [ce sont] des phêng; de quatre flèches [le chasseur abat] cinq marcassins. Holà! ho! le tcheoū-yû. » Le *tcheoū-yû* est un animal imaginaire, très doux (N° 2, *Kwē fōng*, II, 14. — N° 13, p. 28). — Voir le texte chinois, Index, A, *i*).

3. N° 76, liv. 5, f. 30. Traduction : « Vous nous avez abreuvés de vin, vous nous avez rassasiés de bienfaits. Prince sage, [à vous] dix mille

Transcription réduite.

Lent — 1re STROPHE

3 mesures de début rythmé

Kí - tswéi yì - tsieoù, kí - pào yì - tẹ̄.

Kiūn - tseù wán - niên, kiái eùl - kìng - foū.

2e STR.

Kí - tswéi yì - tsieoù, eùl - hiâo kí - tsiāng.

Kiūn - tseù wàn - niên, kiái eùl - tchāo - mîng.

8e STR.

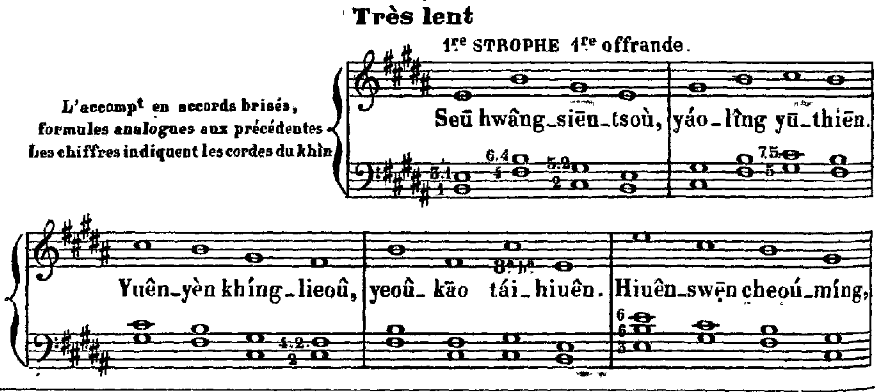
Khî - poū wêi - hô? Lî eùl - niù - chí.

Lî eùl - niù - chí, tshông yì - swēn - tseù.

8a ... 6 mesures / 4 mesures / etc.

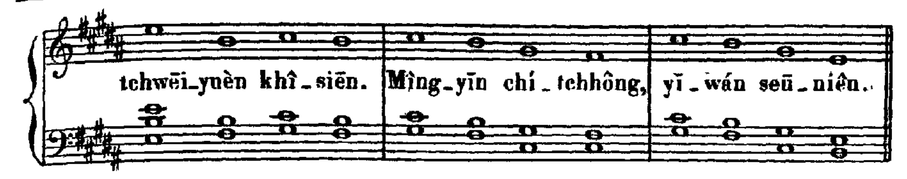
Hymne du temple des Ancêtres[1].

Cette partition indique au-dessous de la poésie en gros caractères la partie de chant, la partie d'orgue, puis en deux colonnes parallèles les parties de khin et de sè; ces deux dernières parties sont écrites selon



années! puisse croître votre félicité brillante! — Vous nous avez abreuvés de vin, vos mets ont été servis. Prince sage, [à vous] dix mille années! puisse croître votre éclat resplendissant!..... Le pouvoir souverain durera pour vous, comment sera-ce? vous avez reçu une femme héroïque. Vous avez reçu une femme héroïque, d'elle vous aurez des descendants. » (No 2, Tá ya, II, 3. — No 13, p. 355.) — Voir le texte chinois, Index. A, j) — A la 2e str., 3e mesure, lire *wán*.

1. No 75, liv. 2, ff. 41 à 49. Traduction : « Nous pensons à nos aïeux impériaux, leur pouvoir resplendissant est au ciel. Source qui s'épanche, la félicité coule et des premiers ancêtres atteint les derniers descendants. Le descendant éloigné a reçu le mandat céleste et retourne [en son esprit] vers ses prédécesseurs. Par des offrandes claires, les générations rendent hommage, pendant des myriades de myriades d'années. — Se manifestant en réponse, nos parents suprêmes sont majestueux



2e STR. 2de offrande

Twéi_yuĕ tchí_tshīn, yên_jân joû_chēng. Khî_khí tchāo_mîng,

kàn_kŏ tsái_thîng. Joû kién_khî_hîng, joû wēn_khî_chēng.

3e STR. dernière offrande

Ngái_eûl kíng_tchī, fă hoû_tchōng_tshîng. Wēi tshiên_jên_kōng_tĕ,

tcháo yīng_thiēn_lĭ. Yên kĭ_yû_siào_tseù, yuên cheoú_fāng_kwĕ.

Yŭ páo_khî_tĕ, háo_thiēn wàng_kĭ. Yīn_khîn sān_hién, wò_sīn yuĕ_yī.

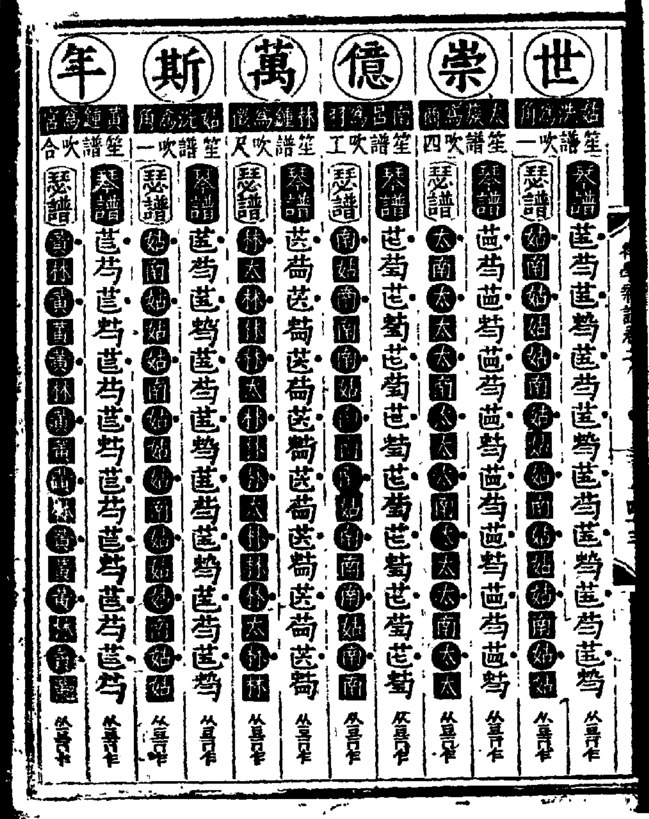
la formule *a*); les 16 premières notes seules sont données, la seconde moitié de la mesure est semblable à la première, ainsi que l'indique la note en petits caractères abrégés en bas de chaque colonne. Il n'y a pas de parties de tambour, cloche, claquettes, etc.

Les deux premières strophes : gamme de hwâng-tchōng, en système de 1me (1, p. 98), avec exclusion des degrés complémentaires (*ré* ♯, *la* ♯). La dernière strophe : même gamme, système de 5te (39, p. 99), avec exclusion des degrés complémentaires. Les quatre notes *mi, fa* ♯, *si, ut* ♯ reçoivent comme accompagnement la 4te inférieure; *sol* ♯ prend la 5te inférieure, la 4te inférieure (*ré* ♯) étant exclue. La présence d'une partie

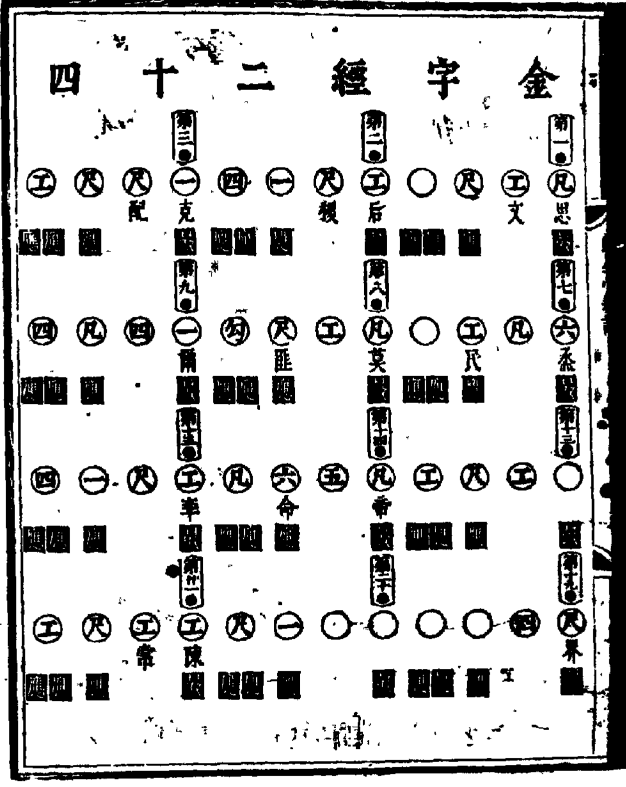
comme de leur vivant. Leur influx éclatant pénètre et émeut cette cour. Il nous semble voir leur forme, il nous semble entendre leur voix. Le respect avec l'amour se répand du milieu de notre cœur. — Nous songeons que nos prédécesseurs, pour leurs vertus méritoires, ont en fondant [l'État] reçu du Ciel le pouvoir ordonnateur des astres. Enfin nous, fils indigne, nous avons maintenant reçu tout l'Empire. Nous désirons de répondre à leur vertu : l'auguste Ciel est sans limites. Avec componction, avec diligence, [nous offrons] la troisième oblation : notre cœur [maintenant] est plein de joie. » — Voir le texte chinois, Index, A, *k*.)

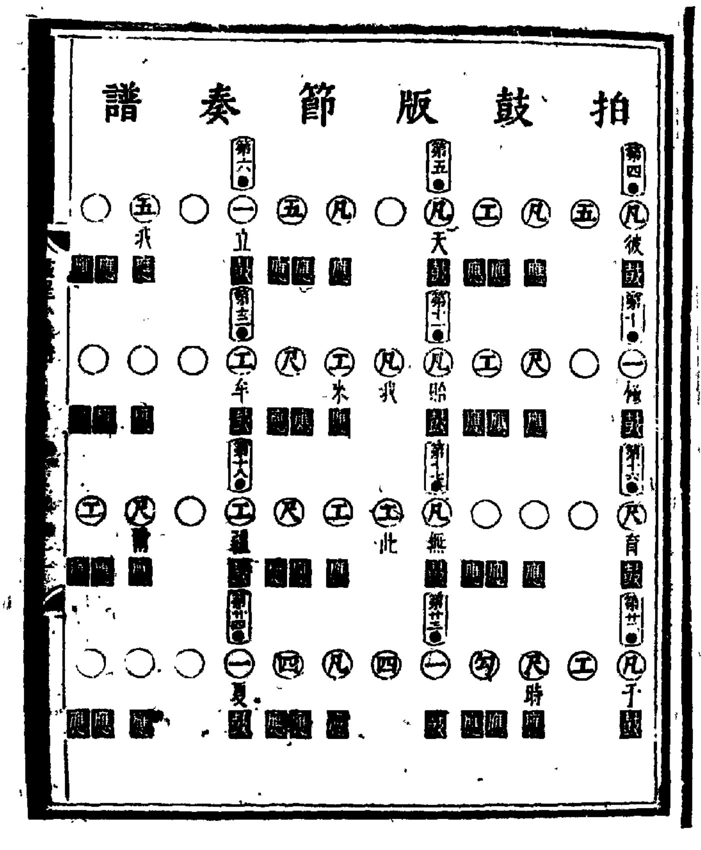
Hymne du temple des Ancêtres.
Partition, fin de la 1re strophe, début de la 2me strophe (No 75, liv. 2, ff. 43, 44).





Hymne Seū wén.
Partition (Nº 84, ff. 10, 11).





de khin a permis pour cet hymne d'établir à coup sûr l'8ve exacte des notes, ce qui n'a pu être fait qu'avec une demi-certitude pour les exemples précédents; on observera dans quelques cas, au lieu de la 4te (p. e. si_1 mi_2), le renversement (p. e. mi_2 si_2 mi_3) : ce sont les seules recherches d'harmonie qu'on puisse signaler.

Dans tous ces exemples la musique suit exactement le rhythme poétique; la mesure uniforme n'est pas requise : dans la 3e strophe de l'hymne aux Ancêtres, on voit deux hémistiches pentasyllabes au milieu des tétrasyllabes. Il est probable que les formules *e*) et *f*) présenteraient des faits analogues; malheureusement je n'en ai pas d'exemple, non plus que des formules *c*) et *d*), qui ne semblent pas indiquer des mesures à trois temps, mais des mesures à quatre temps avec un silence au dernier temps.

L'hymne à Confucius sous la dynastie actuelle[1] est, comme les deux premières strophes de l'hymne précédent, en vers réguliers octosyllabes de deux hémistiches; le rhythme poétique règle le rhythme musical. Les quatre parties fondamentales (flûtes droite **77** et traversière **81**, khin **112** et sĕ **116**) sont à l'unisson; sans aucun doute il en est de même pour le chant qui n'est pas noté. Pour le khin et le sĕ, la note principale seule est marquée; rien n'empêche de penser qu'elle est la fondamentale d'un accord brisé dont les règles sont connues et qu'il est par suite inutile de développer; on peut croire que les partitions usuelles au début des Ming étaient écrites à peu près comme les partitions modernes, et seuls les traités d'accompagnement nous ont révélé le détail des accords. Je ne puis cependant présenter cette opinion que comme probable, n'ayant pas de faits précis à l'appui; mais si l'on se rappelle (p. 123) que le prince Tsâi-yŭ prétendait revenir à une tradition ancienne et condamnait la pratique contemporaine, il devient probable qu'au XVIe siècle déjà l'accompagnement s'était simplifié et ne différait guère de ce qu'il est aujourd'hui. Le même ouvrage d'où j'ai tiré l'hymne à Confucius[2], renferme encore les hymnes officiels qui sont chantés en l'honneur du dieu de la Guerre et du dieu de la Littérature; les parties de flûtes droite et traversière, de chant, bien que données incomplètement, sont manifestement à l'unisson; le vers régulier octosyllabe n'est pas employé; la poésie suivie exactement par la mélodie est en vers irréguliers.

Voici un exemple de ce rhythme.

Hymne en l'honneur du dieu de la Guerre (dernière offrande)[3].

Transcription réduite.



Gamme de kyă-tchōng (sol_3 fondamentale), le ýing-tchōng double ($\overline{ré\sharp_2}$) est initiale; notes écartées : fa_3 = 8ve diminuée, ut_4 = 5te diminuée. Rimes : *chēn, tchhên, yīn, jên.*

Toute la musique classique des rites majeurs et des rites moyens a les mêmes caractères dans les exemples que j'ai sous les yeux : gammes et modes identiques, rhythme de la mélodie calqué sur le rhythme du vers, une note répondant à une syllabe, prédilection pour la phrase carrée résultant de la fréquence du tétrasyllabe dans la langue, mouvement uniforme et lent. L'unisson, qui semble de règle depuis le XVIe siècle, est auparavant mélangé à la 4te, même à la 5te, pour former un accompagnement rapide et de formule presque invariable aux notes tenues du chant.

Quelques pièces avec accompagnement de chalumeau sont citées dans le *Lìng sīng syáo woù phoù*[4]. De l'une l'auteur donne la partition sous deux formes, d'abord texte, parties de chalumeau **89** et de cloches **1** etc., ensuite texte, partie de chalumeau, partie de tambour et de tambourin; de cette dernière partition je reproduis une page (p. 133). La mesure est à 4 temps, mais la manière dont elle est frappée (𝅗𝅥 𝅘𝅥 ♫) la marque d'un caractère spécial; les notes et pauses, égales, ne coïncident donc pas avec les frappés du

1. Voir p. 111. Pour comparaison je transcris le début de l'hymne à Confucius de la dynastie mongole, tel qu'il est donné par le prince Tsâi-yŭ (No 62, liv. 79, f. 12 ro) qui en relève les imperfections : c'est

Très lent



parmi les mélodies notées la plus ancienne de date certaine dont j'aie connaissance.

2. No 20 *a*), liv. 2, 1re et 2e parties.

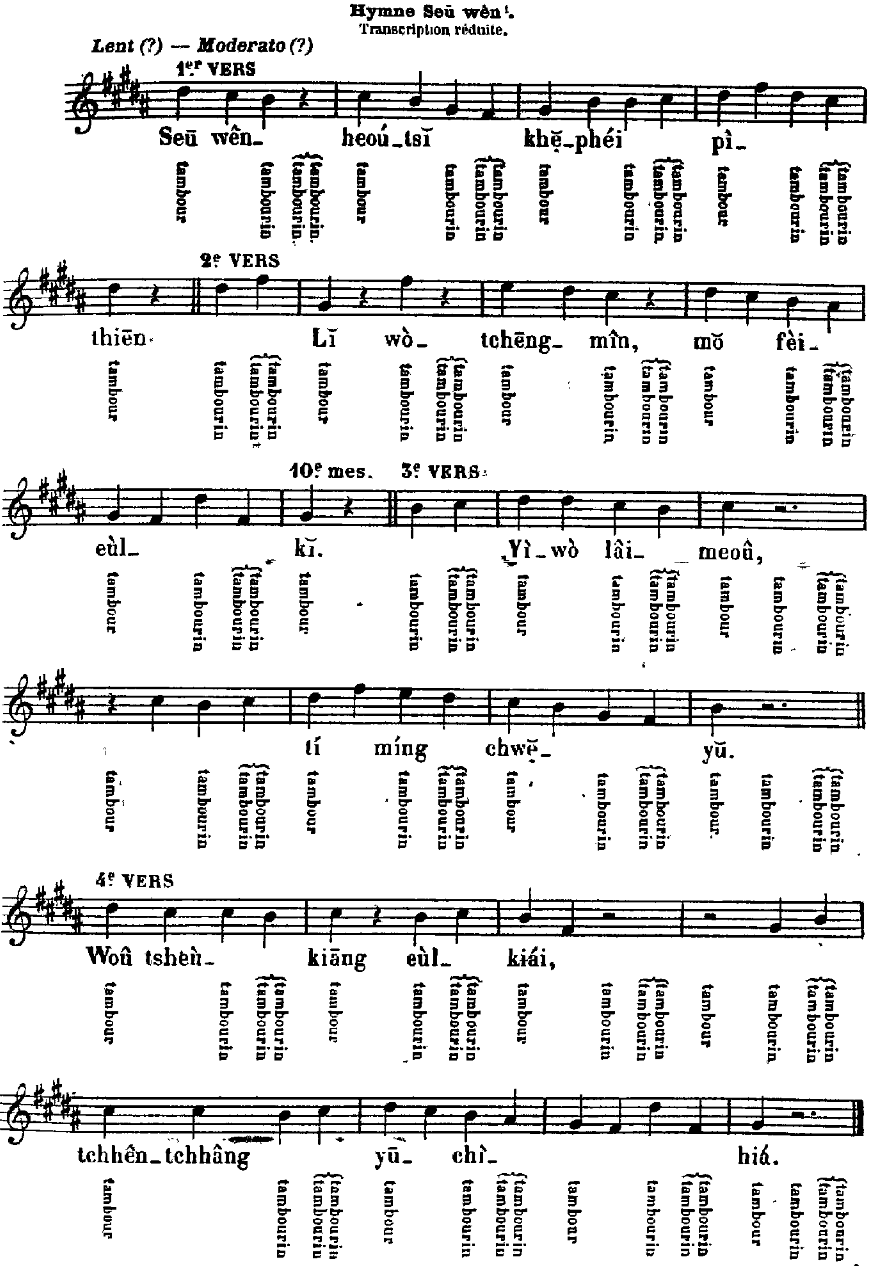
3. Voir pp. 112 et 164, pour la transcription de la mélodie. — No 20 *b*), 1re partie, f. 1 vo. Traduction : « Ah! la liqueur du sacrifice, pour la troisième fois j'exprime [mes sentiments]. Ah ! les vases de bambou et les vases de bois bien en ordre : pour la dernière fois ils sont disposés. Ah ! dans la cérémonie le maintien est tout à fait grand : sacrifice clair et respectueux. Ah ! l'esprit fait descendre sa bénédiction : il dirige bien le peuple, il dirige bien les officiers. » — Voir le texte chinois, Index A, *l*).

4. No 84, ff. 8 vo, 10 vo, 11 ro.

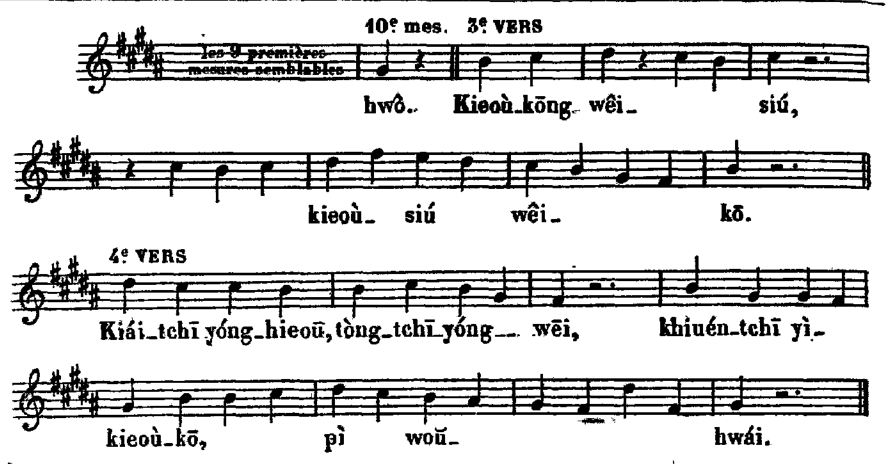
tambour, mais avec les temps réguliers de la mesure. Les pauses se placent irrégulièrement sur l'un quelconque des temps; une syllabe répond à un nombre variable de temps, de un à huit; les quatre vers tiennent respectivement 5, 5, 6, 8 mesures.

Hymne Seū wên[1].

Transcription réduite.

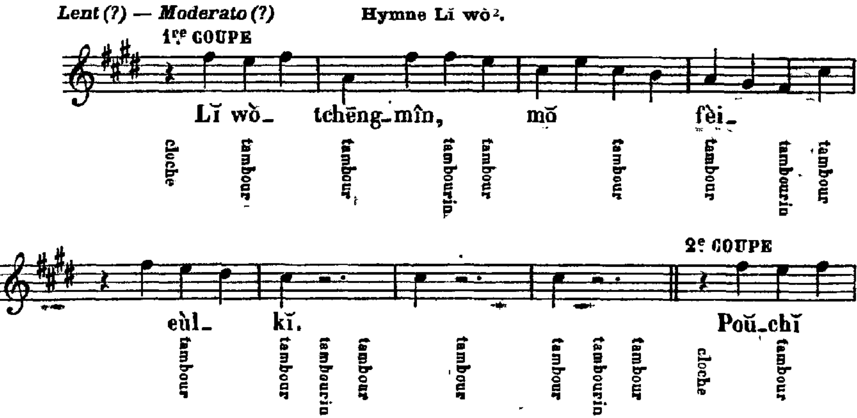


1. Traduction : « Je pense à Heoú-tsi, orné [de vertu], digne d'être associé à ce Ciel là-bas. Nourrir de grain notre peuple nombreux, personne [ne l'a fait] sinon toi par ta suprême [vertu]. Tu nous as donné le blé et l'orge, les Souverains [célestes] prescrivent à tous les hommes de s'en nourrir. Sans distinguer notre pays ou votre territoire, tu as réglé les principes sociaux dans ce pays de Hyá. » (N° 2, *Tcheou sòng*, I, 0. — N° 13, p. 426.) — Voir le texte chinois, Index, A, *m*).



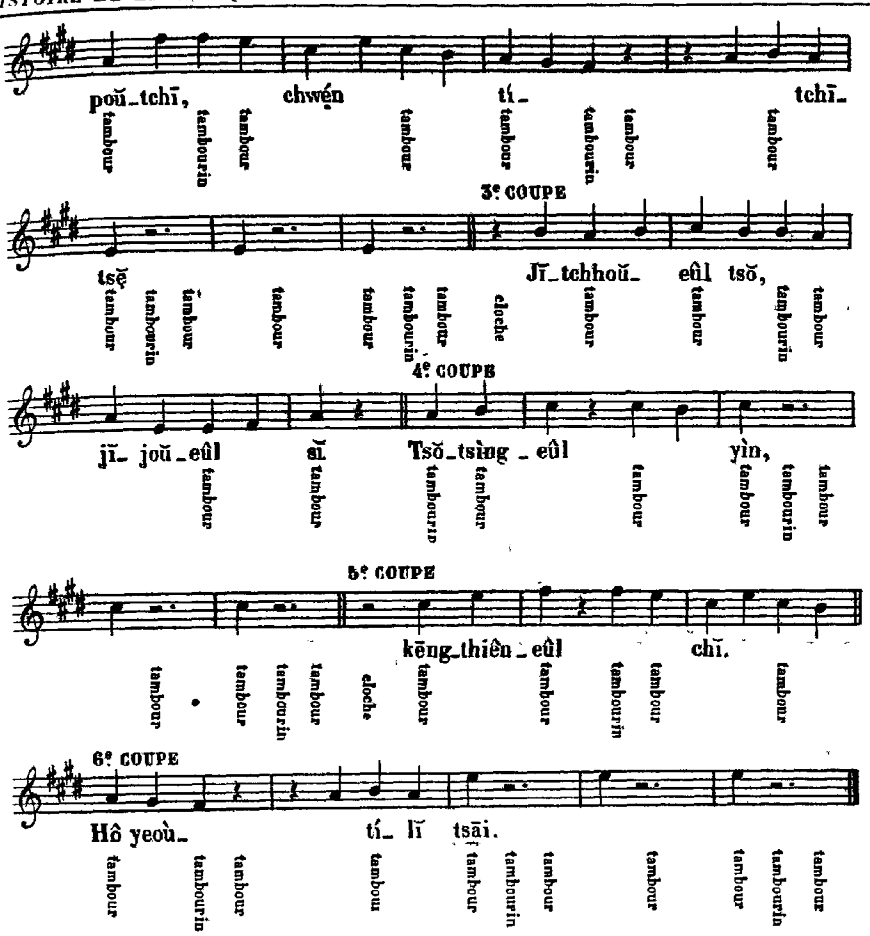
La mélodie est écrite dans la gamme de lin-tchōng, système de 3ce (58, p. 99); le pyén tchì est baissé, c'est-à-dire que la 5te diminuée (*fa*) est remplacée par la 4te (*mi*); le pyén kōng est employé sans altération. La mélodie finit non sur l'initiale, mais sur la 4te de l'initiale (6te de la fondamentale), ce qui produit un peu l'effet de nos conclusions sur la dominante. Les dernières syllabes des vers tombent sur diverses notes, une fois sur l'initiale (*ré*♯), une fois sur la fondamentale (*si*). Les deux dernières notes de la mesure 5 comme de la mesure 10 ne se rattachent pas à la phrase précédente, elles préparent la reprise; de même il convient de terminer les phrases musicales des hémistiches sur *si* (2e mesure), *ut*♯ (7e mesure), *ut*♯ (12e mesure), *fa*♯ (19e mesure).

La même mélodie est appliquée à un autre hymne, avec des changements légers dans le 5e et le 7e hémistiche, plus marqués dans le 8e. La comparaison des deux textes montrera comment le Chinois entend l'évolution d'une phrase musicale[1] (voir plus haut). Les syllabes des vers correspondants coïncident avec d'autres temps, ou même tombent dans d'autres mesures (voir mesure 10; les mesures 17 à 19 répondent d'un côté à un pentasyllabe, de l'autre à un octosyllabe). Enfin les dernières phrases musicales diffèrent (comparer les mesures 19 à 21). Le premier des deux hymnes accompagne les évolutions des danseurs qui tournent en rond, *tcheoū syuén woù;* pour le second, les figurants marchent en décrivant des lignes brisées, *tchě syuén woù.* Cette pièce sous sa double forme montre un art qui tranche avec la régularité inflexible de la musique rituelle et qui donne quelque souplesse au rhythme et à l'harmonie.



1. N° 84, ff. 9 r°, 11 v°, 12 r°. Traduction de l'hymne complet : « Eau, feu, métal, bois, terre, grains doivent être bien réglés. La réforme des mœurs, l'acquisition des objets nécessaires, l'abondance des produits doivent être en harmonie. Ces neuf sortes de travaux (en vue des six trésors et des trois devoirs énumérés) doivent être bien ordonnés, cet ordre en neuf parties doit être chanté. Prévenez par les récompenses, contrôlez par les châtiments; excitez le peuple par les chants sur les neuf occupations, afin que l'État ne décline pas. » Ce texte en prose se trouve dans le *Ta yu moū* (N° 1. — N° 14, p. 34). — Voir le texte chinois, Index, A, *n*).

2. N° 84, ff. 8 r°, 9 v°, 10 r°. Cet hymne est formé de fragments rapprochés. Traduction : « Fixer notre peuple nombreux, personne [ne l'a fait] sinon l'Empereur par sa suprême [vertu]. Inconsciemment nous suivons les règles de l'Empereur. » *Khang khyû ydo,* chanson des rues tirée de *Lyê tseu* (N° 10, tome IV, prolegomena, p. 13). « Quand le soleil se lève, on travaille; quand le soleil se couche, on se repose. Après avoir foré le puits, on a de quoi boire; après avoir labouré le champ, on a de quoi manger. Ah! quelle est la force de l'Empereur! » *Ki jang ko,* chanson de paysans, extraite du *Ti wáng chi ki* (id., id., id., p. 13). — Voir le texte chinois, Index, A, *o*).



Cet hymne est de structure analogue. Mélodie en gamme de tchóng-lyù, système de 6te (15, p. 98); le pyén tchì et le pyén kōng sont employés sans altération. Les finales mélodiques sont : fondamentale (*la*, 20e mesure), 5te (*mi*, 16e et 32e mesures, finale du morceau), 3^{ce} (*ut*♯, 8e et 24e mesures); remarquer la correspondance deux par deux des finales *mi* et *ut*♯. Rimes : *kì, tsĕ, sī, chì*; la fin du 4e vers (mesure 27) ne répond pas à une conclusion musicale, la phrase se poursuit sur la coupe suivante; la mesure 20 est coupée entre deux vers. La plupart des initiales se rapportent à la 6te (mesures 1, 9, 17, 25) : *fa*♯ = 6te, *si* = 4te de *fa*♯, *ut*♯ = 5te de *fa*♯; ces initiales principales sont marquées par la cloche; les initiales secondaires sont *ut*♯ et *la* (fondamentale). Rhythme des premières mesures (1, 9, 17, 25) : 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ; à partir des secondes mesures, les mesures sont réunies deux par deux et rhythmées ainsi : 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.

CHAPITRE VI

La danse.

Le rhythme ne règle pas seulement l'élément sonore; car, ainsi que le dit l'auteur chinois[1], « la musique par rapport à l'oreille est son, par rapport à l'œil est attitude ». Quand donc nous employons le mot musique dans le sens vulgaire, nous négligeons une partie essentielle du concept chinois; c'est ce qui ressort des passages suivants. « La poésie exprime l'idée; le chant

1. N° 45, liv. 144, f. 3 v°. 夫樂。在耳曰聲。在目曰容。

module les sons; la danse anime les attitudes; ces trois termes ont leur principe dans le cœur de l'homme, et c'est plus tard que les instruments de musique leur prêtent secours[1]. » « Tous degrés musicaux ou notes ont leur origine dans le cœur de l'homme. Les émotions du cœur humain, ce sont les objets qui les font être ce qu'elles sont; lorsque [le cœur] affecté par les objets est ému, il donne une forme [à son émotion] par les sons. Les sons en se répondant les uns aux autres produisent des modulations (changements); les modulations réalisant une règle, c'est ce qu'on appelle les degrés (notes). Les notes étant agencées de manière à réjouir, et si l'on y ajoute les boucliers, les haches, les plumes, les queues de yak[2], c'est ce qu'on appelle *yŏ*, musique orchestique. » « Or musique est joie : c'est ce que la nature humaine ne peut éviter[3]. Celui qui est joyeux l'exprime par les sons et les notes, le manifeste par les gestes et les attitudes : telle est la règle constante de l'homme. Les sons et les notes, les gestes et les attitudes, en cela s'épuise [l'expression] des changements qui surviennent dans les dispositions naturelles. L'homme donc ne peut s'abstenir de joie, la joie ne peut rester sans expression extérieure; si elle se manifeste sans règle, le désordre est inévitable. Les anciens rois, détestant le désordre, ont fixé les sons des *Yà* et des *Sóng* pour donner une règle. Ils ont fait que les sons suffisent à réjouir sans être licencieux; ils ont fait que les paroles suffisent à régler [la société] sans mettre obstacle [à l'activité]; ils ont fait que les strophes et les divisions [des chants], que l'abondance ou la simplicité [du style], que la discrétion ou la plénitude [des sons], que l'exécution rhythmée [du chœur] suffisent à émouvoir dans l'homme seulement le meilleur de son cœur; ils n'ont pas permis que le relâchement du cœur, la perversité de l'inspiration soient admis. Ainsi les anciens rois ont fixé les principes de la musique[4]. » « Ainsi quand on entend les sons des *Yà* et des *Sóng*, les volontés et les pensées s'élargissent; quand on tient les boucliers et les haches, quand on apprend à baisser et lever [la tête], à courber et redresser [le corps], le maintien devient digne; quand on va aux places marquées [pour les figurants], quand on s'accorde avec l'exécution rhythmée, les rangs sont correctement gardés, les mouvements en avant, en arrière sont bien composés. La musique est en effet la norme du Ciel et de la Terre, le principe de l'équilibre et de l'harmonie; les sentiments humains ne sauraient échapper à son influence[5]. »

Ainsi, pour agir sur l'homme moral, la musique s'adresse à l'être humain tout entier, à l'oreille et à l'œil du spectateur par les sons et les gestes, à l'oreille et au corps de l'exécutant encore par les sons et les gestes, à l'esprit des uns et des autres par la poésie[6]. L'art antique, et partiellement subsistant, des Chinois rappelle celui de la Grèce ancienne. Mais comment l'action des danseurs se combine-t-elle avec la musique vocale et instrumentale? C'est encore le prince Tsái-yŭ qui indique quelques règles de cette union.

Le danseur[7] est debout face au nord au milieu d'un carré orienté et divisé par les diagonales en quatre secteurs (position O) : tel il se présente avant le début du morceau, pose préparatoire, *wêi tchwàn chi*. Au premier coup des pierres et des claquettes il se met en mouvement. Le chef marque la mesure par des coups de claquettes tchhông-toŭ 32 qui dirigent également les musiciens; chaque coup coïncide avec l'un des caractères *fēi* de la formule *a*) (pp. 124 et 125); pendant une note de chant il y a donc 8 frappés, 4 pour le temps fort, 4 pour le temps faible. Chaque frappé commande une pose différente qui symbolise soit une vertu, soit la relation avec l'un des chefs sociaux.

Position du danseur.

S
E O
O
N

Fig. 157.

Ces huit poses représentent la première figure ou évolution supérieure, *chàng tchwàn* (colonne marquée *sup.*); suivent les évolutions inférieure, *hyá tchwàn*, extérieure, *wái tchwàn*, intérieure, *nêi tchwàn*, qui se décomposent chacune dans le même nombre d'attitudes portant les mêmes noms; les poses de même nom sont partiellement analogues, différenciées surtout parce que le danseur se présente au spectateur sous quatre angles différents. En changeant d'attitude le figurant se déplace dans les quatre secteurs nord, sud, est, ouest, avançant d'abord soit le pied gauche, soit le pied droit, suivant des règles fixes. Après la dernière pose de la dernière figure, deux poses finales *tchwàn ting chi* (centre), *tchwàn tchōng chi* (centre) ramènent le danseur à la pose préparatoire. Le mot *tchwàn*, tourner, désigne donc les mouvements essentiels de la danse antique[8], de même que *yòng*, prolonger, exprime le caractère du chant des anciens; aussi, dit notre auteur, la danse « consiste seulement dans les évolutions d'un ensemble ». Les quatre figures ont porté dans l'antiquité et sous les Thâng des noms plus expressifs

1. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 79. — N° 34, liv. 24, f. 25 v°. — N° 35, tome III, p. 266. Je choisis ici la leçon du *Yo ki*, qui me semble parfaitement logique et plus conforme à un autre texte que voici (N° 8, *Yo ki*. — N° 15, tome II, p. 113. — N° 34, liv. 24, ff. 36 v°, 37 r°. — N° 35, tome III, p. 286) : « Le chant consiste en paroles, c'est-à-dire en paroles prolongées. Quand l'homme éprouve de la joie, il l'exprime par la parole; la parole ne suffisant pas, il prolonge la parole; la prolongation de la parole ne suffisant pas, il y ajoute un chœur; le chœur ne suffisant pas, inconsciemment les mains font des gestes, les pieds frappent le sol. » Le mot *thàn*, soupirer, doit s'expliquer ici d'après une opposition dont on trouve des exemples : *tchhàng*, entonner un chant, *thàn*, répondre en chœur. On remarquera que n° 15, tome II, p. 79, suit textuellement *Choŭ king*, n° 14, p. 29, *yòng*, chanter, moduler, répondant seulement à *yong*, prolonger (p. 121 et p. 134, note 3); *Li ki*, n° 15, tome II, p. 113 emploie au contraire *tchhàng*, prolonger, qui est synonyme de *yong*.

2. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 45. — N° 34, liv. 24, f. 3 v°. — N° 35, tome III, p. 238. On trouve ainsi dès l'antiquité les mêmes instruments tenus par les danseurs et les mêmes mouvements exécutés en chœur. — Comparer n° 8 *Yŏ ki*.|— N° 15, tome II, p. 50. — N° 34, liv. 24, f. 11 r°. — N° 35, tome III, p. 248 : « Ainsi les cloches 1 etc. et les tambours 44 etc., les chalumeaux 89 et les pierres sonores 23 etc., les plumes et les flûtes yŏ 74, les boucliers et les haches sont les instruments de la musique orchestique; [les divers gestes], courber et redresser [le corps], baisser et lever [la tête], l'ordre défini [des figurants], la lenteur ou la rapidité [des mouvements] sont le dessin visible de la musique orchestique. »

3. Le sens de la musique est noté par l'étymologie graphique de quelques caractères. 壴 *tcheou*, un tambour avec la main qui le frappe, veut dire musique, fête, joie; 喜 *hi*, joie, de 口 *kheoŭ*, bouche, chants et 壴 *tcheoŭ*, musique; 樂 *yŏ, lŏ*, représentant un tambour et des timbres montés sur un pied, signifie musique et plaisir.

4. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 106. — N° 34, liv. 24, f. 28 v°. — N° 35, tome III, p. 270.

5. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 109. — N° 34, liv. 24, f. 29 r°. — N° 35, tome III, p. 272.

6. N° 8, *Wên wáng chi tseŭ*. — N° 15, tome I, pp. 472, 473. « La musique sert à régler l'intérieur, les rites servent à régler l'extérieur; les rites et la musique agissent de concert sur l'intérieur et font paraître leurs effets à l'extérieur. » C'est dire ceci : la musique agit directement sur l'esprit; les rites prescrivant des actes et des paroles fixes, ces manifestations extérieures tendent à créer des émotions, des sentiments corrélatifs; les sentiments suscités par la musique et par les rites s'expriment à leur tour par des actes

7. N° 83, ff. 5 v°, 6 r°; ff. 8 v° à 104 r°. — N° 82 *b*), ff. 1 v° à 36 r°.

8. N° 83, préface, f. 1 v°. 不過一體轉旋而已。

NOMS DES POSES		DESCRIPTION		Positions selon les figures. *sup.*	*inf.*	*ext.*	*int.*	SENS SYMBOLIQUE
1. *tchwàn tchhoŭ chi*..	début	le danseur de face	coup de pointe (1)	nord	nord	sud	ouest	la charité miséricordieuse.
2. *tchwàn pàn chi*.....	demie	le danseur de dos	coup de talon	n.-s.	n.	s.-e.	o.	la justice qui repousse le mal.
3. *tchwàn tcheoŭ chi* ..	tour	id. de face	id.	s.	n.	e.	o.	la bonne foi et le sérieux.
4. *tchwàn kwò chi*....	passage	id. de profil	coup de pointe	s.	n.	e.	o.	la prudence qui distingue le vrai du faux.
5. *tchwàn tyeoŭ chi* ...	arrêt	id. s'agenouille	coup de talon	s.-n.	n.-s.	e.-o.	o.-e.	l'urbanité qui sait refuser et céder.
6. *foù toù chi*.........	regard en bas	id. agenouillé incline la tête		s.-n.	n.-s.	e.-o.	o.-e.	le respect pour le prince.
7. *yàng tcheăn chi* ...	regard en haut	id. agenouillé relève la tête	les pieds immobiles	s.-n.	n.-s.	e.-o.	o.-e.	l'amour pour le père.
8. *hwèi koŭ chi*.......	regard en arrière	id. agenouillé regarde en arrière		s.-n.	n.-s.	e.-o.	o.-e.	l'harmonie des époux.

que ceux d'aujourd'hui[2]. Au début, les danseurs étaient dits avancer, *tsín*, ou inviter, *yăo*, ayant le visage tourné en avant comme quand on invite un hôte; ensuite ils reculaient, *thwéi*, ou reconduisaient *sóng*, se tournant du côté opposé au spectateur. Pour la troisième figure, ils s'opposent les uns aux autres ayant le visage vers l'extérieur, ce qui est indiqué par le terme moderne tourner vers l'extérieur, *wài tchwàn*, par les mots relâcher, *chi*, mettre en mouvement, *yào* : ils ont l'attitude de gens qui se séparent. Dans l'évolution intérieure ils se font face les uns aux autres, se tournant vers l'intérieur, *néi tchwàn*, ce qu'on exprimait par les mots faire effort, *tchăng*, inviter d'un signe de main, *tchāo*, comme des gens qui se rencontrent. Les figures sont accompagnées de gestes[3] des mains séparées ou unies, d'attitudes du corps tourné dans un sens, tandis que le visage et les pieds indiquent une direction différente : ces diverses positions symbolisent le mouvement ou le repos du Ciel et de la Terre.

Danseur civil (N° 83, f. 40 v°), évolution supérieure, pose 1.

FIG. 158.

Les gens du commun, *choù jén*, c'est-à-dire les roturiers ou plébéiens, ne pouvaient pour leurs cérémonies employer plus de trois danseurs[4], qui se plaçaient deux en avant, un en arrière; s'il n'y en avait que deux, ils se mettaient sur le même rang. Ces danses réduites étaient appelées *syào woù*, petites danses, soit en raison du petit nombre des personnages, soit parce que, d'après le *Tcheoū li*, elles étaient enseignées aux jeunes gens de treize à vingt ans. Les patriciens de rang inférieur, *chi*, avaient droit à deux couples, *yì* ; le nombre des couples croissait avec le rang social jusqu'aux huit groupes des cérémonies impériales[5]. Les danseurs de deux couples[6] se rangeaient en carré, deux en avant, deux en arrière, à un peu moins de trois pas, *poù*[7], l'un de l'autre, de manière à enfermer le quadrille dans un carré ayant exactement trois pas de côté[8]. Sur le sol, avec de la chaux sont tracés le périmètre du carré et la circonférence circonscrite pour marquer la place des choristes et symboliser le Ciel et la Terre; cette figure orientée nord-sud porte le nom de *tchwéi tchāo*, aire définie par une file de personnages. Les danseurs représentent les quatre saisons : au début le printemps se tient à l'angle nord-est, l'été au sud-est, l'automne au sud-ouest, l'hiver au nord-ouest; ils exécutent ainsi leurs quatre figures; ceux qui sont placés symétriquement pour le spectateur, font des mouvements symétriques. Les 4 figures ou évolutions forment un changement, *pyén*; à chaque pyén les danseurs changent de place, le printemps remplaçant successivement les trois autres et revenant enfin à son point de départ; l'été, l'automne, l'hiver suivent le mouvement. La révolution est opérée vers la gauche du spectateur placé hors du cercle pour les danses civiles, vers la droite pour les danses militaires, avec des poses diverses dans les deux cas. Quatre pyén forment un *tchhèng*, révolution complète ou reprise; trois révolutions constituent l'une des danses simples et sont accompagnées du chant d'une ode.

Danseur militaire (N° 83, f. 90 v°), évolution supérieure, pose 5.



FIG. 159.

Tchwéi tchao (N° 82 *b*), f. 1 r°).

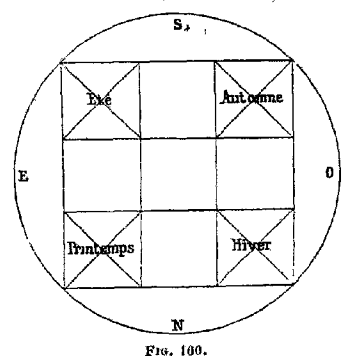


FIG. 160.

1. 脚根曰踏。脚稍曰蹈。 « *Thà*, c'est frapper le sol avec le talon; *tào*, c'est frapper le sol avec la pointe du pied » (N° 83, ff. 5 v°, 6 r°.)

2. N° 81, f. 28 r°. — N° 82 *a*).

3. N° 81, f. 28 v°.

4. N° 83, préface, f. 2 r°; texte, ff. 6, 7.

5. D'après d'autres explications, autant il y avait de groupes *yì*, autant le groupe renfermait de figurants.

6. N° 81, ff. 27 v°, 29 r°.

7. Suivant la valeur du pied, 3 pas varient entre 3 m. et 5m40 environ.

8. N° 82 *b*), f. 1 r°.

Danse civile[1] : les danseurs tiennent habituellement de la main gauche une flûte noire, de la droite un bouquet de plumes de faisan, blanches pour les deux chefs, noires pour les simples choristes. Dans l'exemple choisi, l'ode est la pièce *Kão yâng*[2] en trois strophes, chacune de quatre hémistiches tétrasyllabes. 1re strophe, 1re révolution, danse de l'homme, *jên woù;* les figurants, n'ayant aucun insigne, tiennent leurs mains unies cachées dans leurs manches; 2e strophe, 2e révolution, danse du phénix, *hwâng woù;* les danseurs tiennent une flûte de Pan; 3e strophe, 3e révolution, danse des plumes, *yù woù;* les figurants tiennent la flûte yŏ **74** et les plumes. Sur le second et le troisième coup de tambourin, les choristes entrent et prennent place : chaque monosyllabe répond à une figure, tchwàn, chaque hémistiche à un changement, pyén, les 4 hémistiches formant une strophe mesurent une révolution totale, tchhêng. Pendant les pauses qui séparent les hémistiches, les figurants changent de place comme il a été dit; à la fin de la strophe ils font un tour complet vers la droite et se retirent.

Danse militaire[3] : les danseurs tiennent habituellement un bouclier noir et une hache noire; les deux chefs de chœur ont des queues de yak à franges rouges. Dans l'exemple choisi l'ode est la pièce *Thoù tsyĕ*[4], par la composition rhythmique et orchestique semblable à l'ode *Kão yâng.* 1re strophe, 1re révolution, danse du drapeau, *foŭ woù;* les choristes tiennent une sorte d'oriflamme de cinq couleurs; 2e strophe, 2e révolution, danse de la queue de yak, *mâo woù,* ainsi nommée du guidon qui y paraît; 3e strophe, 3e révolution, danse du bouclier, *kān woù,* caractérisée par le bouclier et la hache.

D'après l'ensemble des anciens textes, le prince Tsâi-yŭ restitue ainsi les danses antiques[5]; il n'existe, dit-il, de dessins que pour la danse de l'homme. Avec l'esprit ingénieux et systématique déjà signalé, il poursuit cependant : la pratique contemporaine des danseurs officiels ne vaut rien[6], puisqu'ils s'abstiennent de mouvements amples, *choŭ,* et de mouvements tournants, *tchwàn.* C'est le défaut reproché au temps des Hân au roi Tîng de Tchhâng-châ[7] et à Thâo Khyên[8], qui dans les cérémonies et les danses se tenaient debout à leur place en élevant les mains vers la droite et vers la gauche. Les Hân, plus proches de l'antiquité, ayant condamné cette simplification, on peut la tenir pour fautive.

Les danses actuelles[9] des temples de Confucius sont marquées de la même tendance blâmée déjà il y a deux mille ans; les choristes sont au nombre de 18, soit 9 couples, qui exécutent les mêmes mouvements symétriques; les évolutions, divisées en 3 reprises, *tchhêng,* ont lieu pendant les trois offrandes rituelles; à chaque strophe (8 hémistiches tétrasyllabes) répondent 32 poses. Si l'on compare aux danses déjà décrites, on trouve réduit dans la proportion de 8 à 1 le nombre des attitudes, réduites elles-mêmes comme variété et amplitude des gestes. Les mêmes remarques s'appliquent aux cérémonies en l'honneur des dieux de la Guerre et de la Littérature[10]. De la danse et de l'accompagnement décrits par le prince Tsâi-yŭ à la pratique moderne, l'appauvrissement est sensible dans les deux branches de l'art; il remonterait probablement aux Yuên[11]. Le *Yuên chi,* en effet, donne d'une part le texte des hymnes officiels, et d'autre part explique en détail les mouvements des pantomimes; les hymnes, par exemple *Khyên nîng, Mîng tchhêng,* sont en octosyllabes, une strophe a 4 vers, soit 32 syllabes. Le rhythme de la danse, tant pour ces hymnes que pour les autres, est plus compliqué : après 3 premiers temps marqués chacun par un coup de tambour, une pause de durée indéterminée, puis 15 autres temps; mais d'une part, au début de la danse et ensuite après la pause, le choriste est supposé en place, le premier coup marque un premier geste; il est probable que le véritable premier temps répond au repos qui précède ce premier geste; on pourrait établir ainsi le nombre des temps : $1 + 3 + X + 1 + 15 = 20 + X$. Cela est bien différent des 8 poses par syllabe qui étaient de règle dans la musique antique, cela paraît moins varié même que la figuration contemporaine.

Les danses du *Lîng sīng syâo woù phoù* sont de forme moins nue que les précédentes. L'une, qui accompagne soit l'hymne *Lĭ wò,* soit l'hymne *Seŭ wên,* ou le *Chwèi hwò*[12], peut être exécutée au printemps ou à l'automne pour honorer et implorer les divinités agricoles, esprits du sol, étoiles et autres, dont les tablettes reçoivent les offrandes et président à la cérémonie. D'un caractère religieux comme celle du temple de Confucius, cette danse est d'allure plus moderne; les instruments, cloche, tambour, tambourin, chalumeau, ne sont pas strictement exigés, chacun peut être remplacé par un exemplaire d'une espèce analogue : le khîn et le sĕ ont été supprimés, à l'ancien tambour de terre, *thoù koù* **193**[13], on peut substituer un tambour quelconque, au chalumeau, *pīn yŏ* ou *wèi yŏ* **208**[14], un instrument à vent, flûte ou orgue. On n'est tenu d'observer exactement que le rhythme du morceau et le caractère de la danse. Celle-ci rappelle les travaux agricoles[15]; les huit couples portent les instruments suivants : faucille, pioche, bêche, houe, tige de bambou, fourche, fléau, pelle, avec lesquels ils coupent l'herbe, défoncent le sol, plantent, sarclent, chassent les oiseaux, ramassent la moisson, battent et vannent le grain. Les pantomimes sont rangés sur deux files

1. N° 82 *b*), f. 36 v°; voir aussi p. 141.

2. N° 81, f. 1, etc. — N° 83, f. 2 etc. — N° 2, *Kwĕ fong,* II, 7. — N° 13, p. 22. Traduction : « Vêtu de peaux d'agneaux et de brebis ornées de cinq tresses de soie écrue, il quitte la cour du prince et va prendre son repas, content et joyeux. — Vêtu de cuir d'agneaux et de brebis avec cinq coutures de soie écrue, content et joyeux, il quitte la cour du prince et va prendre son repas. — Vêtu d'habits [en] peau d'agneau et de brebis avec cinq coutures de soie écrue, content et joyeux, il quitte la cour et va prendre son repas. »

3. N° 82 *b*), f. 36 v°. Voir aussi p. 141.

4. N° 81, f. 14, etc. — N° 83, ff. 1 v°, 3 v°, 4 r°. — N° 2, *Kwĕ fong,* I, 7. N° 13, p. 11. Traduction : « Soigneusement [le chasseur dispose] pour les lièvres son filet, il frappe sur [les pieux] à coups retentissants; infatigables sont les guerriers, bouclier et rempart du prince. — Soigneusement [le chasseur dispose] pour les lièvres son filet, il le tend au carrefour central des neuf chemins; infatigables sont les guerriers, dignes compagnons du prince. — Soigneusement [le chasseur dispose] pour les lièvres son filet, il le tend au milieu de la forêt; infatigables sont les guerriers, entrailles et cœur du prince. »

5. N° 83, f. 1 r°.

6. N° 81, ff. 28 v°, 30 r°.

7. Lyeoû Fă, fils de King ti (157-141), roi de Tchhâng-cha de 155 jusqu'à sa mort (129).

8. Gouverneur de province, adversaire de Tshâo Tshāo (155-220), mort en 194. (N° 37, section des Wei, liv. 8, ff. 14 à 19. — N° 38, liv. 73, ff. 8, 9.)

9. N° 20 *a*), liv. 2, ff. 1 à 2r.

10. N° 20 *b*), figures.

11. N° 51, liv. 69, ff. 1, 4, etc.; liv. 70, ff. 1, 2, etc.

12. Pp. 135, 136. — N° 84, f. 2, etc.

13. Corps en terre cuite avec deux peaux (N° 84, f. 1 v°).

14. L'instrument appelé chalumeau de Pin, ou chalumeau à roseau parait être le *chwâng kwan* 198, chalumeau double (voir n° 84, f° 3 r°). Le pays de Pin, fief d'origine des Tcheou, correspond à Pin-tcheou centre ouest du Chean-si.

15. N° 84, f. 6, etc., ff. 13 à 152.

nord-sud (AH) avec deux porte-drapeaux en tête (P); chaque couple à son tour s'avance dans les carrés est et ouest marqués X, y exécute quatre figures de huit poses, soit 32 poses qui portent les noms indiqués à la p. 139, la pose 6 de chaque figure étant remplacée par l'acte caractéristique du couple, couper, défoncer, planter, etc.; ensuite le couple retourne à sa place. On remarquera que cette danse s'adapte bien à l'hymne *Lĭ wò* qui est en 32 mesures, moins bien aux hymnes *Seū wên* et *Chwèi hwò*, qui n'ont que 24 mesures.

Tchwĕi tcbáo de la danse rurale. (N° 84, f. 12 v°).

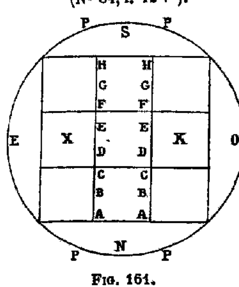


Fig. 161.

A la fin, les porte-drapeaux et tous les choristes à leur place s'inclinent, font quelques mouvements à droite et à gauche, puis chaque file décrit un cercle, revient en place, et avant de se retirer tous entonnent un hymne en l'honneur des divinités agricoles.

L'autre danse décrite dans le même ouvrage[1] est exécutée par 16 danseurs sans insignes, dirigés par deux chefs porte-drapeaux; ils ne sont pas divisés par couples ni par quadrilles; ils sont au début rangés en carré, quatre sur quatre lignes. L'hymne[2] est répété quatre fois, ce qui équivaut à 4 strophes. Pendant les 32 mesures de la strophe, les choristes prennent les 32 poses répondant aux 4 figures ordinaires; au lieu de s'opposer symétriquement deux à deux comme les couples classiques, ils font tous le même mouvement en même temps. Pendant 10 mesures qui suivent la strophe, mais dont la musique n'est pas notée, leurs poses ne sont plus semblables, mais en partie symétriques, en partie coordonnées d'après d'autres règles; en même temps les places primitives sont abandonnées, et peu à peu se dessine un groupement nouveau, de sorte que, s'agenouillant et se prosternant aux mesures 41 et 42, le corps des figurants trace sur le sol un caractère lisible pour le spectateur de l'estrade (voir p. 142, figure). Les quatre caractères ainsi exécutés, *thyĕn hyá thái phing*, signifient : l'Empire est tout en paix.

Dans ces deux danses, une pose répond à une mesure, système plus moderne et plus vivant que celui de l'antiquité restitué par le prince de Tchéng. La dernière danse rappelle l'un des chœurs de la Section debout de l'orchestre des Thâng (p. 195); celle des agriculteurs résulterait d'une plus longue tradition. Le *Syĕ hán choū*[3] note en effet qu'en 199 A. C. Kāo tsoù fonda le *Lîng sīng tsheù* en l'honneur de Heoú-tsĭ, auquel il associa les astres protecteurs des moissons; « comme danseurs on employait 16 jeunes garçons qui imitaient les opérations de la culture, d'abord couper l'herbe, puis labourer, semer, sarcler, chasser les oiseaux, et aussi récolter, battre, vanner. » Cette danse religieuse semble avoir reparu sous les Thâng (808); si on la retrouve sous les Mîng, ce peut être par une transmission continue, mais aussi par une imitation voulue des précédents. Quant au rapport avec les cérémonies des Tcheoū, il est indiqué par le prince Tsái-yŭ, mais il reste vague. « Les joueurs de chalumeau[4] ont dans leurs attributions le tambour de terre et le chalumeau de Pīn. Au milieu du printemps, de jour, ils frappent le tambour de terre et jouent l'ode de Pīn pour saluer l'arrivée de la chaleur. Au milieu de l'automne, de nuit, ils font encore de même pour saluer l'arrivée du froid. Quand, au nom de l'Etat, on demande la récolte au Premier Laboureur, ils jouent sur le chalumeau le chant de Pīn. » Mais les danses ne sont pas indiquées; le tambour de terre ne se retrouve pas au xvie siècle, peut-être pas sous les Hán, le chalumeau n'est plus obligatoire : les coïncidences sont partielles.

C'est dans le *Tcheoū lĭ* qu'on trouve l'origine des six danses restituées par le prince Tsái-yŭ[5]; « le maître de la musique dirige la musique officielle du royaume et enseigne les petites danses aux fils de l'Etat[6]. Comme danses, il y a la danse du drapeau, la danse des plumes, la danse du phénix, la danse des queues de yak, la danse du bouclier, la danse de l'homme. » Ces six petites danses ne sont autres que les six grandes danses qui portent des noms différents quand elles sont exécutées par les jeunes gens[7]; or la tradition unanime attribue l'origine des grandes danses à des souverains renommés de l'antiquité[8]. J'ai plus haut fait des réserves sur la restitution tentée par le prince Tsái-yŭ; mais je ne puis mettre en doute que le détail, car toute l'antiquité des Tcheoū a commenté et rappelé ces représentations rituelles traditionnelles. Les danses civiles et militaires sont mentionnées dans les hymnes des Chāng, peut-être antérieurs au xve siècle A. C.[9]; le nom du *Thái chāo* se trouve dans le *Choū kīng*, et aussi dans le *Lwên yù*, qui cite de même le *Thái wou*[10]; le *Thái woù* et le

1. N° 84, ff. 153 à 105.
2. N° 84, ff. 153 à 155.
3. N° 84, f. 1. — N° 38, liv. 9, f. 6.
4. N° 6, liv. 23, *yŏ tchang*. — N° 9, tome II, p. 65.
5. Pp. 102, 140. — N° 6, liv. 22, *yo chī*. — N° 9, tome II, p. 41.
6. Fils de dignitaires qui sont élevés à la Cour.
7. N° 83, f. 1.
8. La danse *Yün mên* ou *Yün mên thái khyuên* (petite danse dite du drapeau, *foŭ*), danse militaire, remonterait au mythique Hwâng tí; des nuages merveilleux ayant à cette époque fourni des signes, le drapeau servant d'insigne représentait un nuage de cinq couleurs (N° 83, f. 1 v°). La danse civile *Hyên tchhi* (petite danse dite de l'homme, *jên*) ne comportait aucun insigne; les choristes joignaient leurs mains et laissaient pendre leurs vêtements pour rappeler le calme et la dignité de Yâo gouvernant l'Empire (id., f. 2 r°). La danse civile *Thái chāo* (petite danse du phénix, *hwang*) avait pour insigne la flûte de Pan, parce que cette flûte ressemble aux ailes des phénix qui parurent au temps de Chwen (id., f. 2 v°). La danse civile *Thái hyá* (petite danse dite des plumes *yŭ*) est caractérisée par le chalumeau, *hyu yŏ* 209, et le bouquet de plumes, *hyá tĭ*, tenus par les figurants : elle a été composée par l'empereur Yu, chef de la dynastie des Hyá (id., f. 3 r°). Les danseurs du *Thih hou* (petite danse dite des queues de yak, *mâo*) portent une hampe garnie d'une ou de plusieurs queues de yak, en mémoire des expéditions entreprises par Thāng, fondateur des Chāng, pour secourir et protéger, *kyeou hou*, le peuple (id., f. 3 v°). Les choristes du *Thái woù* (petite danse dite du bouclier, *kān*) sont armés du bouclier et de la hache, comme les guerriers de Woù wâng (id., f. 4 r°).

9. N° 2, *Chang sông*, 1. — N° 13, p. 459. « Oh ! combien [de musiciens] ! ils disposent nos tambourins et nos tambours. Le son des tambours est grave, il réjouit mon illustre aïeul. — Moi, descendant de Thāng, je l'attire par la musique, il assure la réalisation de mon désir. Les tambourins et les tambours ont un son grave, clair est le son des chalumeaux : les instruments résonnent d'accord et également, accompagnés par le son de nos carillons de pierres. Oh ! majestueux est le descendant de Thāng, belle est sa musique ! — Les grosses cloches et les tambours donnent des sons pleins; les danseurs civils et militaires sont en rangs : j'ai d'excellents hôtes, ne sont-ils pas contents et joyeux? »

10. « Les mânes des ancêtres arrivent, l'hôte de l'empereur Chwén prend place, tous les seigneurs montrent leur courtoisie. Au bas [des degrés] les chalumeaux, les tambourins résonnent; ils s'accordent au signal de l'auge et du tigre; les orgues et les cloches emploient les intervalles. Les oiseaux et les quadrupèdes tressaillent de joie. Aux neuf strophes du *Syao chao*, les phénix viennent danser. » (N° 1, *Yi tsi*. — N° 14, p. 57.) Le *Syao chāo* n'est autre que le *Thái chāo*. — « Le Maître disait que le *Thái chao* est tout à fait beau et doux, que le *Thái wou* est tout à fait beau, non tout à fait doux. » (N° 4, *Pă yĭ*, III, 25. — N° 12, p. 100.) — « Le Maître étant dans le pays de Tshi entendit le *Thái chāo*. Pendant trois mois il ne sentit plus la saveur des viandes. Je ne pensais

Thái hyà sont rappelés par le *Tsi thòng*[1]. Les insignes encore usités à présent, flûtes, plumes, boucliers, haches, sont indiqués par les mêmes livres antiques[2]. Ces danses mimiques étaient représentées dans le temple des Ancêtres pour appeler et réjouir

Caractère thái figuré par les danseurs (N° 34, f. 189 v°).

Fig. 102.

les mânes, dans la cour du Palais en vue de moraliser le peuple. Il y avait aussi des abus : ainsi des sorciers dansaient sans règle pour évoquer les esprits, et certains seigneurs oubliaient tout pour les danses[3], qu'ils regardaient comme de simples divertissements. Les choristes étaient inférieurs aux guerriers et aux officiers civils[4]; mais ils ne formaient pas une classe à part, les fils des hauts dignitaires apprenaient la danse; les grands officiers, les princes eux-mêmes, ne dédaignaient pas d'y prendre part[5]. La musique rhythmait les mouvements des patriciens et des princes dans les cérémonies les plus solennelles[6]. Cette série de témoignages, presque tous antérieurs au II[e] s. A. C., montre quelle place appartenait réellement à la danse et à la musique dans la plus antique civilisation chinoise.

Une conversation de Confucius avec un personnage inconnu d'ailleurs, Pîn-meoû Kyà, décrit de manière assez précise la danse *Thái woù* et indique quel sens s'attachait aux phases de cette pantomime[7]; le morceau, détaillé et un peu long, est intéressant pour son antiquité : si, en effet, le texte a été retrouvé sous les Hán, il est probablement antérieur et peut remonter à l'école même de Confucius. « Pîn-meoû Kyà se trouvait assis à côté de Confucius qui, s'entretenant avec lui, vint à parler de la musique et dit : Dans la danse du roi Woù pourquoi les avertissements préliminaires [du tambour] durent-ils si longtemps? — C'est que, répondit [Pîn-meoû Kyà], le roi Woù est anxieux de n'avoir pas gagné [le cœur de] la multitude. — Pourquoi prolonge-t-on et soupire-t-on [les notes], pourquoi y a-t-il de la surabondance [dans les sons]? — C'est, répondit [Pîn-meoû Kyà], de crainte que [les seigneurs] n'arrivent pas pour l'affaire. — Pourquoi [les danseurs] se mettent-ils promptement à agiter les bras et à frapper du pied violemment? — [Cela indique que] le temps est venu et que l'action [s'engage]. — Pourquoi les soldats s'arrêtent-ils le genou droit en terre, le gauche levé? — Il ne doit pas y avoir de génuflexion dans la danse du roi Woù... [réponse]: Les

pas, dit-il, que la perfection de la musique atteignît jusque-là. » (N° 4, *Chou eûl*, VII, 13. — N° 12, p. 140.)

1. « On exécutait le *Thái woù* avec des boucliers rouges et des haches ornées de jade, le *Thái hyà* avec huit couples de danseurs. C'était la l'orchestre, *yŏ*, du Fils du Ciel. Pour exalter Tcheoû kōng, on avait autorisé les seigneurs de Loù à en user. » (N° 8, *Tsi thòng*. — N° 15, tome II, p. 351.) — « Parmi les danses, la plus importante était celle de la veillée [d'armes] de Woù wàng. » (N° 8, *Tsi thòng*. — N° 15, tome II, p. 328.)

2. Plaintes mises dans la bouche d'un guerrier réduit à exercer le métier de chef de chœur. « Sans façon, sans gêne, me voici prêt à la danse militaire, à la danse civile. Midi approche, je suis [sur la scène] en avant, à l'endroit le plus élevé. — D'une taille grande et imposante, dans la cour du Palais je danse les danses militaires et les danses civiles. Fort comme un tigre, je manie comme des rubans les rênes des chevaux. — De la main gauche je tiens une flûte, et de la droite une touffe de plumes. Mon visage est rouge comme l'ocre foncé : le prince dit de me donner une coupe [de vin]. — Sur la colline il y a les coudriers, dans les lieux humides croît la réglisse. Dites à qui je pense? Aux excellents princes de l'occident. Ah! ces excellents princes! ah! ces princes d'occident! [ils savaient mettre chacun à sa place]. » (N° 2, *Kwě fong*, III, 13. — N° 13, p. 44.) — Ordres de l'empereur Chwén : « L'Empereur alors [donna des ordres pour] répandre au loin la civilisation et la vertu. On exécuta des danses avec les boucliers et les plumes entre les deux perrons [de la salle du trône] : au bout de sept décades, les chefs des Myâo vinrent [se soumettre]. » (N° 1, *Tá yù moû*. — N° 14, p. 43.) — « Confucius dit : Le chef de la famille Ki a huit groupes qui dansent dans sa cour; s'il peut admettre cela, que n'admettra-t-il pas? » (N° 4, *Pa yĭ*, III, 1. — N° 12, p. 84.) Les huit groupes de danseurs sont réservés à l'Empereur, cette usurpation en annonce d'autres. — « Les cloches, les tambours, les chalumeaux, les lithophones, les plumes, les flûtes yŏ, les boucliers, les haches, sont les instruments de la musique. » (N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 59. — N° 34, liv. 24, f. 11 r°. — N° 35, tome III, p. 248.) Voir aussi p. 138 ; une autre énumération plus complète se trouve n° 15, tome II, p. 91. — N° 34, liv. 24, f. 31 v°. — N° 35, tome III, p. 276.

3. Voir les notes précédentes; voir aussi n° 2, *Syào yà*, VII, 6. — N° 13, p. 296. — N° 2, *Lou sùng*, 4. — N° 13, p. 455. — « L'Empereur édicta des châtiments pour les officiers et donna des avis aux dignitaires. Il dit : Se permettre d'avoir toujours des danseurs dans le palais, des chanteurs ivres dans la maison, cela s'appelle des mœurs de sorcier. » (N° 1, *Yi hyún*. — N° 14, p. 116.) Le *Tcheoû lì* mentionne des danses pendant les sacrifices, pendant les banquets, pendant les réceptions (N° 6, liv. 23, *mei chi, mao jên, yŏ chî*. — N° 9, tome II, pp. 63, 64, 65).

4. Voir ci-dessus, note 2.

5. Voir p. 141. — « Le grand directeur de la musique se met à la tête des fils de l'État et danse avec eux. » (N° 6, *tá seu yŏ*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 37. — N° 6, *yŏ chi*, liv. 22. — N° 9, tome II, pp. 42, 44.) — « Quand les danseurs entraient, le prince, tenant le bouclier et la hache, se rendait à la place réservée aux danseurs ; il se mettait à l'est, place d'honneur. La mitre [sur la tête] et le bouclier lié [au bras], il dirigeait tous ses officiers afin de réjouir l'auguste représentant des mânes. Lors donc que le Fils du Ciel faisait un sacrifice, avec [tous les habitants de] l'Empire il réjouissait le représentant des mânes. Lorsqu'un seigneur faisait un sacrifice, avec [les habitants du] fief il réjouissait le représentant des mânes. » (N° 8, *Tsi thong*. — N° 15, tome II, p. 327.) Encore aux deux derniers mariages impériaux (1872 et 1889) des danses ont été exécutées par de hauts fonctionnaires (N° 18, p. 170. — N° 19, p. 33. Voir aussi chap. XIII et XIV, pp. 190 et 202).

6. « Les archers en avançant, en se retirant, en tournant, devaient se conformer aux rites. » (N° 8, *Ché yi*. — N° 15, tome II, p. 669. — Voir aussi p. 101, note 3, et p. 184.)

7. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 94. — N° 34, liv. 24, f. 32 r°. — N° 35, tome III, p. 277.

préposés [à la musique] ont perdu la tradition; si ce n'était qu'ils ont perdu la tradition, alors les intentions de Woû wâng eussent été folles... Le philosophe répondit : La musique représente des faits accomplis. [Les choristes] tiennent leurs boucliers et restent debout fermes comme des montagnes : ils représentent l'attitude du roi Woû. Quand ils agitent les bras et frappent du pied violemment, c'est l'ardeur de Thâikông. A la fin de la danse tous s'agenouillent : c'est l'ordre rétabli par les ducs de Tcheoû et de Châo [1]. En outre, au début de la danse, [les choristes] marchent vers le nord; à la seconde reprise ils anéantissent les Chāng; à la troisième reprise ils vont au sud; à la quatrième reprise les pays du sud sont devenus fiefs frontières; à la cinquième reprise on attribue à Tcheoū kōng l'orient, à Châo kōng l'occident [de l'Empire]; à la sixième reprise les figurants reviennent à leur place pour rendre hommage au Fils du Ciel. » Un autre passage du *Yŏ ki* [2] ajoute quelques détails. « Ainsi donc on bat le tambour une première fois pour avertir que [l'armée] est sur ses gardes; [les danseurs] font trois pas pour indiquer le début [de la guerre]; on recommence pour manifester l'avance des troupes; on termine en montrant la retraite. [Les danseurs] se précipitent sans emportement; [les chanteurs] absolument calmes ne sont pas inintelligibles; on se réjouit seulement de la volonté [du roi], on ne se lasse pas de sa raison; on exécute ses ordres raisonnables, personne n'est égoïste dans ses passions. Ainsi les sentiments sont manifestes, la justice est établie. A la fin de la danse, la vertu est honorée. Le sage en aime davantage le bien, l'homme vulgaire en connaît mieux ses fautes. C'est pourquoi l'on dit : pour produire la moralité dans le peuple, la danse est un moyen important. »

Cette double description, si elle n'est pas ornée, dépeint une action singulièrement plus vive que les danses du prince Tsâi-yŭ, de même ordre toutefois; de tels chœurs présentent un sens élevé qui manque aux tours des jongleurs usités plus tard, et l'on comprend la préférence qu'exprime Tseù-hyâ [3] au marquis de Wéi. « Or donc, dans les anciens chœurs, [les danseurs] s'avancent et se retirent en bon ordre; la musique est harmonieuse, correcte et ample. Les cordes et les calebasses, l'orgue avec ses anches, tous réunis observent [comme rhythme] le battement du tambour. On commence l'exécution avec l'instrument civil (le tambour), on la termine avec l'instrument militaire (la cloche). On maintient l'ordre avec le syāng **164**, on règle la rapidité avec le yà **184**. Le sage alors parle et explique l'antiquité, il règle sa personne, puis sa famille, il établit la paix et l'ordre dans l'Empire. Tels sont les effets des anciens chœurs. Mais dans les jeux modernes, [les danseurs] s'avancent et se retirent tout courbés; les sons y sont corrompus et déréglés, dépravés sans limite. Puis il y a des bouffons et des nains; comme des singes, les hommes et les femmes sont mêlés, on ne distingue pas les pères et les fils. Ce concert terminé, on ne peut raisonner ni disserter de l'antiquité. Tels sont les effets des jeux modernes. »

INSTRUMENTS

Les Chinois divisent leurs instruments de musique en huit classes d'après la matière principale dont ils sont formés, pierre, métal, soie, bambou, bois, cuir, gourde, terre; chaque classe correspond naturellement à une direction dans l'espace, à une saison, etc. Mais un seul instrument comprend des parties de matières différentes, une même matière entre dans des instruments très divers; il n'y a donc pas lieu de tenir compte de ce classement. Quatre sections sont établies : 1° instruments autophones, formés de corps naturellement élastiques susceptibles d'entretenir le mouvement vibratoire qui leur est communiqué; 2° instruments à membranes, comprenant essentiellement une ou deux peaux parcheminées rendues élastiques par tension sur un cadre résistant; 3° instruments à vent, où le corps vibrant est une colonne d'air mis en mouvement au moyen d'appareils spéciaux; 4° instruments à cordes : la vibration y est celle de cordes de diverses matières tendues sur des résonnateurs qui renforcent le son [4].

La liste de l'orchestre impérial contemporain servira de cadre à ces notices; en décrivant les instruments proprement chinois, on indiquera plus brièvement ceux d'origine étrangère, un certain nombre d'entre eux ayant été depuis le XVIIIe siècle fabriqués en Chine pour le Palais, et surtout ornés suivant le goût chinois. A ces séries on ajoutera en place convenable quelques autres instruments qui, pour une raison ou une autre, n'entrent pas dans l'orchestre principalement étudié [5]. Des indications historiques seront données, quand il sera possible.

Les mesures sont marquées en pied moderne de 0m,3193, le pied antique servant seulement pour les lyŭ, sauf indication contraire.

CHAPITRE VII

INSTRUMENTS AUTOPHONES

Cloches.

Le galbe de la cloche est à peu près celui de la cloche européenne, sauf pour le bas qui au lieu de s'évaser se referme plus ou moins; elle n'a pas de battant et est frappée de l'extérieur avec un maillet; elle est en bronze [6]. Les cloches de bonzerie, comme l'énorme

1. Lyu Chāng, surnom Thâi-kōng-wâng ou Thâi-kōng; conseiller des rois Wên et Woû, fait marquis de Tshi par le second. — Tcheou kōng, voir p. 102, note 1. — Chĭ, de la maison des Tcheoū, conseiller de Woû wâng, duc de Châo, fait marquis de Yēn.

2. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 80. — N° 34, liv. 24, f. 26 r°. — N° 35, tome III, p. 267.

3. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 86. — N° 34, liv. 24, f. 30 r°. — N° 35, tome III, p. 273. — Tseù-hyâ, nom usuel de Poŭ Chāng; né en 507, disciple direct de Confucius, honoré dans le temple du Sage. — Wên, marquis de Wéi, voir p. 101, note 11.

4. Cf. n° 109.

5. Sur les orchestres, voir chap. XI et suivants.

6. Les proportions données par le *Tcheou li* (N° 9, tome II, p. 491) sont 1/6 d'étain, 5/6 de cuivre. Pour deux grandes cloches de 14 pieds de haut, le *Tà mìng hwéi tyèn* (N° 64, liv. 194, f. 7) indique en poids chinois (1 livre = 16 onces) : or à 8/10, 100 onces; argent, 240 onces; cuivre *hyang thông*, 95.000 livres; fer *chou kyên*, 20.000 livres; cuivre cru, 4.000 livres; cuivre cuit rouge, 21.000 livres; étain, 8.030 livres. A la date de 1637, on trouve les proportions suivantes : or, 50 onces; argent, 120 onces; cuivre *hyang thông*, 47.000 livres; étain, 4.000 livres (*Thyen kong khai wou*, liv. 2, ff. 18, 19; traité des industries par Sóng Yingsing, 1637, Catalogue 5563).

cloche de Tá tchōng seú, au nord de Péking, ne sont pas élevées dans des clochers, mais suspendues à ras de terre. La cloche d'orchestre est attachée dans un cadre formé de deux montants, *kyú*, et d'une traverse, *syún* (voir pyēn tchōng **2**, thĕ khíng **23**).

1 *Pŏ tchōng*[1], cloches isolées : ces douze cloches donnent le son des douze lyŭ; une seule figure à la fois dans l'orchestre d'après les règles de la transposition; elle donne le ton aux autres instruments. Les cloches en usage aujourd'hui ont été fondues en 1761; elles sont plus larges en bas qu'en haut et au milieu et de section elliptique.

	Cloche de hwâng-tchōng	Cloche de yîng-tchōng
Hauteur	1p,62	0p,858
Diamètres à la base.	1,51 — 1,13	0,799 — 0,599

2 *Pyēn tchōng*[2], carillon de cloches; le carillon fondu en 1715 est formé de 16 cloches suspendues 8 par 8 à deux traverses superposées et donnant la série chromatique de *ut♯₃* à *ré₄*; les cloches supérieures répondent aux lyŭ mâles *ut♯*, *ré*, *mi*, etc., les inférieures aux lyŭ intermédiaires ou femelles. Ces cloches sont elliptiques, de même diamètre en haut qu'en bas, renflées au milieu, toutes semblables à l'extérieur; les dimensions internes diffèrent.

	DIMENSIONS EXTERNES	DIMENSIONS INTERNES yĭ-tsè double	DIMENSIONS INTERNES yîng-tchōng
Hauteur	0p,744	0p,731	0p,716
Diamètre médian	0 ,714	0 ,688	0 ,657
Diamètres extrêmes	0 ,503	0 ,477	0 ,447

2. Pyēn tchōng (N° 102, liv. 8, f. 27).

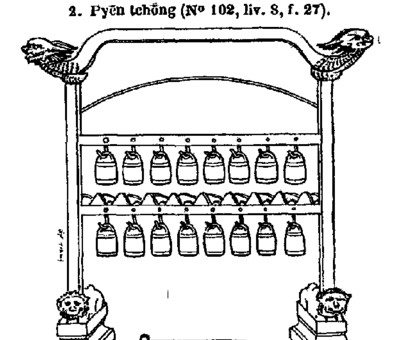


Fig. 163.

La masse métallique de la première cloche est inférieure à celle de la dernière; à une épaisseur moindre répond une note plus grave[3].

Les cloches employées comme instruments de musique sont mentionnées dans de nombreux passages des anciens textes, par exemple le *Chī kīng*, le *Choū kīng*, le *Tsò tchwán*, les *Kwĕ yù*; le *Tcheoū lì*, le *Yī lì* parlent des carillons. Des cloches de la dynastie des Tcheoū ont été souvent trouvées dans les fouilles et sont décrites dans les traités d'archéologie[4]; la forme renflée moderne se présente dès le début, mais elle est plus rare alors que la forme en tronc de cône, souvent presque cylindrique; la hauteur de ces cloches antiques varie dans des limites assez larges, environ de 2p,30 à 0,33.

3. Chwên (N° 57, liv. 26, f. 23).

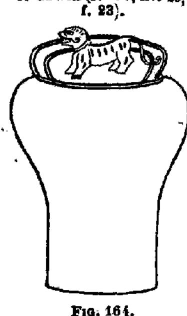


Fig. 164.

3 *Chwên, twēn, chwên yŭ*[5]. Cet instrument, inusité à présent, servait dans la haute antiquité à marquer le rhythme et s'associait au tambour. C'était une sorte de cloche de section elliptique, plus étroite à l'ouverture qu'au fond. Dimensions d'un chwên de l'époque des Tcheoū : hauteur, 1p,17; diamètres supérieurs, 0,72 et 0,59, diamètres à la bouche, 0,61 et 0,51; poids, 13 livres. Ce sont les dimensions les plus générales; on trouve un chwên de 2,4 et un de 2,2 de hauteur.

4 *Tŏ*. **5** *Tchēng*. **6** *Tchŏ*[6]. Le *tŏ* était une sonnette presque cylindrique munie d'un manche et d'un battant; la sonnette à battant de bois assemblait le peuple pour la publication des édits; la sonnette à battant de métal servait dans l'armée. On appelait *tchēng* une cloche à manche, presque cylindrique, parfois de section polygonale, probablement sans battant, employée à l'armée avec le tambour. Les deux tŏ des Tcheoū cités par le n° 57 ont 0p,68 de haut, y compris le manche; les tchēng cités par le même recueil varient entre 0,75 et 2,12, manche compris. Le *tchŏ*, autre variété de cloche à main, avait à peu près les mêmes usages; le *Pŏ koŭ thoŭ loŭ* n'en donne pas de figure. Voir aussi *nâo* **16**.

Gongs.

7 *Lô*[7], gong de bronze; plaque circulaire, à rebord percé de deux trous par lesquels passe une torsade de soie jaune pour tenir l'instrument à la main pendant qu'on le frappe avec un maillet couvert de cuir. Diamètre, 1p,30; hauteur du rebord, 0,16. Le lô de l'orchestre de triomphe *a*) a 0,972 sur 0,162.

8 *Kĭn*[8], instrument semblable; diamètre, 1p,458; hauteur du rebord, 0,227.

9 *Thóng koŭ*[9], instrument analogue; diamètre, 0p,972; hauteur du rebord, 0,162 ; au milieu un renflement

1. Très souvent pour 鐘 on trouve par abus l'homophone 鍾. Voir n° 67, liv. 32, ff. 2 à 7.

2. N° 67, liv. 32, ff. 8 à 10. — N° 64, liv. 183, f. 17.

3. Si une cloche donnant *utn* pèse 8 kilogrammes, la cloche donnant ut_{2n} pèsera 1 kilogramme; le second terme, *ut♯*, pèsera $8 \times \frac{1}{\sqrt[4]{8}} = \frac{8}{1,189207} = 6,7270$; les autres termes s'obtiendront par le même procédé (cf. n° 110, 1866, pp. 168, 169). Mais cette formule ne nous renseigne pas sur la loi suivant laquelle varie l'épaisseur des parois pour les cloches chinoises.

4. N° 6, liv. 41, *foŭ chi*. — N° 9, tome II, pp. 498 à 503. — N° 57, livres 22 à 25. Le pied des Sung a varié et je ne sais lequel était adopté par l'auteur du n° 57; si l'on admet 0m,30, on aurait pour la hauteur de ces cloches 0m,60 et 0,099, valeurs suffisamment exactes pour notre recherche présente.

5. N° 57, liv. 26, ff. 11 à 30. — N° 6, liv. 12, *koŭ jên*. — N° 9, tome I, p. 266.

6. N° 57, liv. 26, ff. 31 à 36. — N° 2, *Syao yà*, *Tshài khì*. — N° 13, p. 205. — N° 6, liv. 10, *syào seū thoŭ*; liv. 12, *koŭ jên*; liv. 20, *tà seu mâ*. — N° 9, tome I, pp. 230, 266; tome II, p. 170.

7. N° 67, liv. 34, f. 6. — N° 65, liv. 33, f. 23 r°.

8. N° 67, liv. 34, f. 7.

9. N° 67, liv. 34, f. 9.

globuleux de diamètre 0,207, profondeur, 0,081; suspension et marteau comme plus haut. Les thông koû anciens, très grands, profonds et ornés de figures, proviennent du sud de la Chine et du nord de l'Indo-Chine; ils ont été de longue date recherchés et étudiés par les amateurs chinois[1].

10 *Thông tyèn*[2], analogue : diamètre, 0p,486, rebord, 0,108; — renflement : diamètre, 0,162, profondeur, 0,048.

11 *Tchēng*[3], différent du tchēng antique 5; c'est un gong en forme de bassin : diamètre à l'ouverture, 0p,864; hauteur du rebord, 0,086; profondeur au centre, 0,129. Il est fixé par six tenons dans un cerceau de bois et est tenu par une torsade passant dans le cerceau.

11. Tchēng (No 102, liv. 9, f. 2).

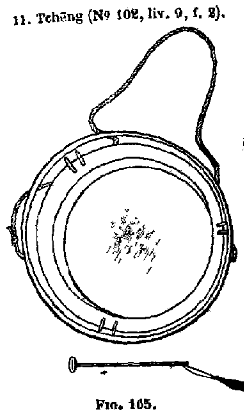


Fig. 165.

12 *Yàng*[4], petit gong sans rebord, tenu par une torsade de soie jaune passant dans deux trous percés près du bord : diamètre de l'ouverture, 0p,315; diamètre du fond, 0,270; profondeur, 0,060.

13 *Yûn lô, yûn ngào*[5], carillon de 10 petits gongs en bronze maintenus dans un cadre de bois chacun par quatre torsades de soie; on joue avec un petit marteau. Tous les gongs ont le même diamètre, l'épaisseur seule varie : diamètre extérieur de l'ouverture, 0p,3529; diamètre extérieur du fond, 0,2631; profondeur extérieure, 0,0546.

	épaisseur		épaisseur
koū-syèn	0,00252	demi thai-tshcoú	0,00404
jwēi-pin	0,00284	demi koū-syèn	0,00449
yi-tse	0,00299	demi jwēi-pīn	0,00505
woū-yi	0,00336	demi yi-tsé	0,00568
demi hwâng-tchōng	0,00378	demi woū-yí	0,00598

Les gongs sont disposés dans l'ordre :

X
IX VIII VII
VI V IV
III II I

La notation est celle de la flûte traversière tĭ 81.

C'est dans le no 51, section musicale, qu'on rencontrerait la première mention de ce carillon, mais je n'ai pas trouvé le passage.

13. Yûn lô (No 102, liv. 8, f. 72). — Echelle.

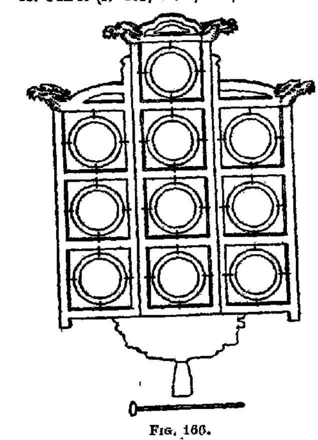


Fig. 166.

14 *Tshāng-tshīng*[6] (coñ-chen ou cañ-chen), instrument de l'orchestre tibétain *b*), semblable au précédent, un peu plus grand.

15 *Kī-wān-syê-khoū*[7] (comparer birman kye'-waing ou kye'-htsaing'), carillon de l'orchestre birman *a*), formé de huit gongs disposés sur deux rangs et que l'on frappe avec un marteau de corne. Ces gongs ont un renflement globuleux au centre; les diamètres varient de 0p,49 à 0,37.



Cymbales.

16 *Nâo*[8], cymbales de bronze; la poignée globuleuse percée d'un trou est en bronze et fait corps avec l'instrument : diamètre, 1p,2; — poignée : hauteur, 0,13, diamètre, 0,245. Un instrument de ce nom, mais se rapprochant du tchēng 5, est mentionné à l'époque des Tcheoū; la figure qu'en donne le *Pö kou thoû loû* manque de clarté[9].

16. Nâo (No 102, liv. 9, f. 65).

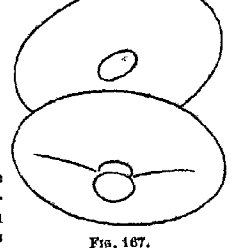


Fig. 167.

17 *Pŏ*, al. *thông pŏ*[10], cymbales de bronze de forme différente, percées d'un trou au centre; il en existe de trois tailles : *a*) *pŏ*; *b*) *syào hwò pŏ*; *c*) *tá hwò pŏ*.

1. Sur ces « tambours de bronze », cf. Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin : J. J. M. de Groot, die antiken Bronzepauken im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien (IV, 1901, p. 76); Friedrich Hirth, Chinesische Ansichten über Bronzetrommeln (VII, 1904, p. 200).

2. No 67, liv. 34, f. 10.

3. No 67, liv. 34, f. 8.

4. No 67, liv. 34, f. 11.

5. No 67, liv. 34, ff. 3, 4. — No 65, liv. 33, f. 16.

6. No 67, liv. 34, f. 4. Pour retrouver dans les langues originales les noms d'instruments étrangers, j'ai eu recours à divers savants que je tiens à remercier ici : pour l'arabe, le persan, le turc, M. Blochet, du département des Manuscrits à la Bibliothèque Nationale; pour le birman, M. Cabaton, professeur à l'Ecole des Langues Orientales; pour le tibétain, M. le docteur P. Cordier, médecin-major des troupes coloniales; pour les langues hindoues, M. Sylvain Lévi, professeur au Collège de France. J'ai aussi consulté *le Turkestan chinois et ses habitants* par M. F. Grenard (*Mission scientifique dans la Haute Asie*, 2e partie, 1 vol. in-4o, Paris, 1898).

7. No 67, liv. 34, f. 5.

8. No 67, liv. 34, f. 13.

9. No 6, liv. 12, *koù jên*; liv. 29 *tá seū mà*. — No 9, tome I, p. 266 tome II, p. 170. — No 57, liv. 26, ff. 47, 48.

10. No 67, liv. 34, f. 12. — No 45, liv. 39, f. 13 vo. — No 69 (Y. l. t., liv. 100)

	a)	b)	c)
Diamètre	0p,648	0p,790	1p,180
Diamètre du creux	0 ,324	0 ,245	0 ,570
Profondeur	0 ,129	0 ,130	0 ,250

D'après Tchhên Yâng, les premières cymbales de ce genre furent apportées et du Foû-nân et de l'Asie centrale; à l'époque des Tsin, on leur attribuait des qualités magiques; on les appelait alors *thóng tsòo phân, thòng phân;* on en fabriqua sous les Tshî méridionaux (479-502).

18 *Pŏ-tshyĕ-eŭl*[1] (bu-chol), cymbales de l'orchestre tibétain *a*), en bronze, de même forme que les précédentes; diamètre, 0p,600.

19 *Tŭ-lŭ* (tâla)[2], cymbales semblables, de l'orchestre népalais; diamètre, 0p,210.

20 *Kyĕ-màng-nyĕ(tchĕ)-teoū-poù*[3] (comparer birman maung', kye'-waing'), cymbales de l'orchestre birman *a*); analogues aux précédentes, enfilées à une courroie de cuir; diamètre, 0p,350.

21. Sīng (N° 102, liv. 9, f. 72).

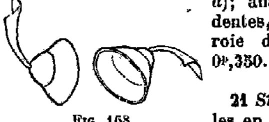


Fig. 168.

21 *Sīng*[4], petites cymbales en bronze; diamètre à l'ouverture, 0p,18; hauteur totale, 0,10; hauteur de la saillie, 0,04; tour de la saillie à la base, 0,30; épaisseur du métal, 0,01.

22 *Tsyĕ-tsoŭ*[5], petites cymbales en bronze de l'orchestre birman *b*), presque semblables aux précédentes comme forme et dimensions.

23. Thĕ khìng (N° 102, liv. 8, f. 42).

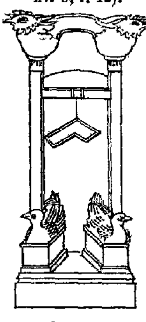


Fig. 169.

Lames accordées.

23 *Thĕ khìng*[6], lithophone isolé. Comme les douze cloches isolées, les douze lithophones donnent le son des douze lyŭ; un seul figure à la fois dans l'orchestre d'après les principes habituels de transposition. Le corps sonore est une lame de jade de Khotan qui est suspendue à un cadre semblable à ceux des cloches et que l'on frappe avec un marteau. La lame est taillée en forme d'équerre à angle obtus; la branche la plus longue s'appelle *koù*, tambour, la plus courte *koù*, membre. Les khìng actuels datent de 1761.

	hwâng-tchōng	yíng-tchōng
Longueur du membre	1p,458	0p,768
Largeur du membre	1 ,093	0 ,576
Longueur du tambour	2 ,187	1 ,152
Largeur du tambour	0 ,729	0 ,384
Epaisseur	0 ,0729	0 ,1296

24 *Pyĕn khìng*[7], carillon de lithophones. Ce carillon, qui date de 1715, est formé de 16 lames de pierre suspendues comme les 16 cloches **2**; pour les prières au Ciel, on emploie un carillon de 16 lames de jade vert. Le carillon donne les mêmes notes que le carillon de cloches (*ut♯*₃ à *ré*₄); la longueur et la largeur des plaques sont identiques, avec une épaisseur différente.

Longueur du membre, 0p,729; largeur du membre, 0,5467; — longueur du tambour, 1,0935; largeur du tambour, 0,3645.

	épaisseur		épaisseur
yī-tsĕ double	0,0606	koū-syên	0,0910
nân-lyù double	0,0648	tchóng-lyù	0,0972
woû-yi double	0,0682	jwéi-pīn	0,1024
yíng-tchōng double	0,0710	lín-tchōng	0,1064
hwâng-tchōng	0,0729	yi-tse	0,1078
tá-lyù	0,0768	nân-lyù	0,1152
thái-tsheoû	0,0809	woû-yi	0,1213
kyă-tchōng	0,0864	yíng-tchōng	0,1296

Les lithophones sont nommés dans les plus anciens textes : *Chī kīng, Chāng sóng; Choū kīng, Yĭ tsï;* le *Choū kīng, Yù kóng*[8], indique que les pierres sonores provenaient du Syû-tcheoū (Kyāng-nân, Chān-tōng), du Yû-tcheoū (Tchĭ-lí, Chān-tōng, Hoû-kwāng, Hô-nân) et du Lyâng-tcheoū (Cheàn-sī, Hoû-kwàng, Seû-tchhwān); le *Tcheoū li*[9] parle des khìng et des carillons de khìng; il expose les dimensions et formes des plaques sonores. Le *Pŏ koŭ thoû loŭ*[10] donne la figure de plusieurs lithophones de forme compliquée; ces variétés ne paraissent pas avoir été en usage dans les cérémonies rituelles.

25 *Fāng hyàng*[11], carillon de lames d'acier. Les 16 lames sont frappées avec un marteau; elles sont disposées sur deux rangs comme les cloches et les khìng; les lames présentent vers le 3e quart de la longueur une arête transversale saillante par laquelle elles sont suspendues; elles donnent la même série chromatique que le pyĕn khìng **24**; l'épaisseur de chaque lame est la moitié de l'épaisseur de la pierre sonore correspondante : longueur des lames, 0p,729; largeur, 0,1822.

25. Fāng hyàng (N° 102, liv. 9, f. 70).

Fig. 170.

L'orchestre de triomphe *b*) emploie huit lames démontées du carillon; chacune est tenue par un cavalier. Le fāng hyàng paraît mentionné pour la première fois au début des Thâng, dans le premier des Neuf Orchestres barbares, ce qui le signale comme originaire de l'Asie centrale.

26 *Kheoù khìn*[12], guimbarde, instrument de l'orchestre mongol *a*). C'est une lame de fer recourbée en fer à cheval très allongé, avec un petit manche très court, extérieur au milieu de la courbure; en face du manche, à l'intérieur est fixée une languette de fer, *hwáng*, plus longue que les branches de l'instrument et, vers le bout des branches, se recourbant dans le

1. N° 67, liv. 34, f. 15.
2. N° 67, liv. 34, f. 15. — N° 109, p. 99 (3).
3. N° 67, liv. 34, ff. 16, 17.
4. N° 67, liv. 34, f. 14.
5. N° 67, liv. 34, ff. 16, 17.
6. N° 67, liv. 32, ff. 11 à 13.
7. N° 67, liv. 32, ff. 14, 15. — N° 64, liv. 183, f. 17.
8. N° 13, p. 450. — N° 14, pp. 56, 57, 69, 75, 77.
9. N° 6, liv. 22, *syao syu;* liv. 42, *khìng chi*. — N° 9, tome II, pp. 48, 530 à 532.
10. N° 57, liv. 26, ff 5 à 10.
11. N° 67, liv. 34, f. 2. — N° 102, liv. 9, f. 70. — N° 46, liv. 21, f. 12 r°; liv. 222 c), f. 13 v°. — N° 64, liv. 183, ff. 13, 14. — N° 45, liv. 2, f. 13 v°.
12. N° 67, liv. 34, f. 18.

plan vertical supérieur; la pointe de la languette est entourée de cire. La guimbarde se tient dans la bouche, l'extrémité sortante de la languette est actionnée par le doigt, qui sert de plectre; la bouche agit comme résonnateur et, par ses changements de forme, par

26. Kheoû khìn (N° 102, liv. 9, f. 30).



Fig. 171.

les variations du souffle expiré ou inspiré, renforce telle ou telle des harmoniques de la lame sonore : longueur des branches, 0p,288; distance des deux branches à la base, 0,0364; distance à l'extrémité libre, 0,0072; longueur de la courbe montante de la languette, 0,0729. Cet instrument est brièvement décrit par Tchhên Yâng[1].

27 *Pā-tà-lā*[2], xylophone de l'orchestre birman *b*). Cet instrument, joué à l'aide de deux marteaux, se compose de 22 lames de bambou enfilées sur des fils de soie sur une caisse sonore, *tshâo*, en bois; la caisse

27. Pā-tà-lā (N° 67, liv. 39, f. 17).

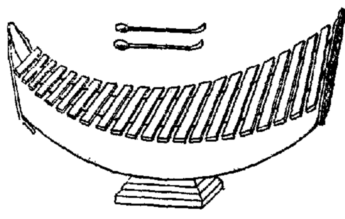


Fig. 172.

affecte la forme d'un bateau très élevé à l'avant et à l'arrière; les lames sont rangées suivant la longueur croissante de l'arrière à l'avant : largeur des lames, 0p,100; — 1re lame, longueur, 0,520, épaisseur, 0,305; — dernière lame, longueur, 1,150; épaisseur, 0,010.

Divers.

28 *Kōng-koù-lì* (ghuñghura)[3], grelots en bronze, de 0p,04 de diamètre, avec une ouverture en forme de croix, renfermant une petite feuille de cuivre; 50 grelots sont cousus sur une sorte de jarretière; les deux chanteurs de l'orchestre du Népal portent chacun deux de ces jarretières.

29 *Yu*[4]. Cet instrument, qui faisait déjà partie de l'orchestre des Tcheoū, sert seulement à indiquer la fin des strophes dans les hymnes de rites majeurs. Il est en bois, il a la figure d'un tigre couché sur une boîte rectangulaire (2p,187×1,213; hauteur totale, 1,071); sur le dos de l'animal sont sculptées 27 dents de scie divisées en trois séries, sur lesquelles on frappe ou l'on racle avec un bambou, *tchēn*, dont une moitié forme manche et dont l'autre est fendue en 24 tiges; cet instrument ne donne pas un son musical, mais un bruit.

29. Yù (N° 102, liv. 8, f. 67).

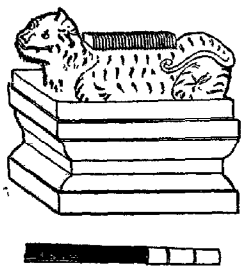


Fig. 173.

30 *Tsyě, tchoŭ tsyě*[5]. Le tsyě est une sorte de demi-panier ou de van ayant environ 1 pied et demi en long et en large, avec près de deux pouces de profondeur; il est formé de lattes de bambou sur lesquelles on racle avec un plectre formé d'un bambou fendu en deux; il est usité dans une danse de banquet (danse *Khìng lōng*).

31 *Phŏ pân*, al. *pân*[6], claquettes ou planchettes de bois dur attachées ensemble par des cordonnets de soie et que l'on fait claquer comme des castagnettes pour marquer la mesure; les 6 planchettes ont toutes

31. Phŏ pân (N° 102, liv. 8, f. 80).

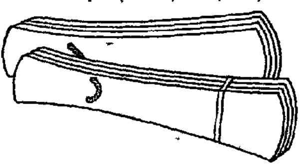


Fig. 174.

1p,152 de long sur une largeur maxima de 0,256; les planchettes extrêmes ont 0,0455 d'épaisseur, les quatre du milieu sont un peu moins épaisses. Les 6 planchettes sont liées 3 par 3 en faisceaux assez serrés; l'attache des deux faisceaux est très lâche.

D'autres variétés sont les suivantes : *phŏ pân* de l'orchestre de triomphe *b*), longueur 1,07 (2 + 1 planchettes); *phŏ* de la danse *Khìng lōng*, longueur 1,115 (3 + 1 planchettes); *phŏ* de l'orchestre mongol *b*), longueur, 0,809 (2 + 1 planchettes).

32 *Tchhông toŭ*[7], instrument analogue, inusité aujourd'hui; formé de 12 fiches de bambou reliées par

32. Tchhông toŭ (N° 81, f. 32).

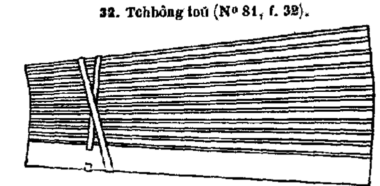


Fig. 175.

une courroie : 1p,200 sur 0,100. Différent du *toŭ* 33 du *Tcheoū li*, ou *tchhông toŭ* des Thâng, qui est décrit comme une tige creuse ouverte d'un ou deux trous en bas et dont on frappe le sol.

1. N° 69 (Y. hi., liv. 126, ff. 18, 19).
2. N° 67, liv. 39, f. 17.
3. N° 67, liv. 34, f. 10. — N° 109, p. 101 (11).
4. N° 67, liv. 33, f. 18. — N° 64, liv. 183, f. 16.
5. N° 67, liv. 39, f. 20.
6. N° 67, liv. 30, ff. 18, 19. — N° 64, liv. 183, f. 15.
7. N° 81, f. 32 v°. — N° 6, liv. 23, *cheng chu*. — N° 9, tome II, p. 61. — N° 45, liv. 29, f. 11 v°.

34 *Tchoû*[1]. Cet instrument, depuis l'époque des Tcheoû, marque le début des strophes; comme tous ceux de la série présente, il produit un bruit, et non un son musical. C'est une auge en bois, carrée; sur trois faces existe un renflement globuleux; on frappe sur ces bosses avec un marteau appelé *tchi;* dans la quatrième face est ménagé un trou rond, diam. 0p,486. L'auge est posée sur une base de 3 pouces de haut. Profondeur de l'auge, 1,458; côté supérieur, 2,187; côté inférieur, 1,6904; épaisseur du bois, 0,0729.

34. Tchoû (No 102, l. 8, f. 65).

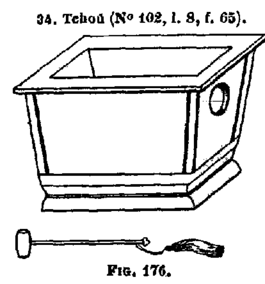


Fig. 176.

35 *Pŏ foù,* al. *foù,* al. *foù pŏ*[2], rouleau de cuir. Cet instrument sert depuis la haute antiquité à frapper les temps de la mesure dans les cérémonies de rites majeurs. Tel qu'il était usité sous les Mîng, c'était un sac de cuir de forme cylindrique; longueur, 1p,4; diamètre, 0,7; il était bourré de bale de riz. Pour s'en servir l'exécutant le posait sur ses genoux et le frappait soit de la main droite, soit de la main gauche; quand il avait fini, il le remettait sur le support.

35. Pŏ foù (No 81, f. 32).

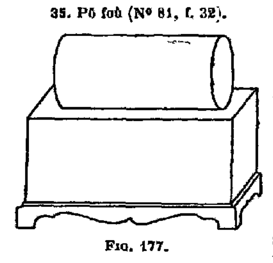


Fig. 177.

36 *Feoù,* jarre d'argile qui servait à l'occasion pour battre la mesure; cet usage[3], mentionné dans le *Chī kīng,* existait encore en 765.

CHAPITRE VIII

INSTRUMENTS A MEMBRANES

La rédaction des textes que je possède, nos 65, 67, 102, etc., est ambiguë pour tous ces instruments et laisse mal distinguer s'il s'agit d'une membrane tendue sur un cerceau, d'une membrane sur un récipient ou de deux membranes; dans quelques cas, malgré les figures et les dimensions, on peut douter si la description est celle d'un tambour de basque, d'une timbale ou d'un tambour.

1. No 67, liv. 33, f. 17. — No 64, liv. 183, f. 15.
2. No 81, f. 32 ro. — No 1, *Yi tsi.* — No 14, pp. 57, 58. — No 8, *Mîng thâng wéi.* — No 15, tome 1, p. 737. — No 64, liv. 183, f. 16.
3. No 2, *Tchhên fong, Yuèn khyeoû.* — No 13, p. 145. — No 45, liv. 29, f. 13 ro.
4. No 67, liv. 30, f. 12.
5. No 67, liv. 30, f. 12.

Tambours de basque.

37 *Tă-poŭ*[4] (arabe daff, Kâchgar dop). Instrument de l'orchestre musulman de l'Asie centrale, formé d'un cerceau de 1p,365 de diamètre et de 0,227 d'épaisseur, sur lequel est tendue une peau; une autre variété a 1,224 sur 0,162. Des instruments si minces ne peuvent guère avoir deux membranes; le texte du no 67 confirme cette opinion : « caisse de bois, le dessus coiffé de cuir ». Quand il est question de tambours, le texte ne spécifie pas le dessus. Cet instrument est frappé avec les doigts.

37. Tă-poŭ (No 102, liv. 9, f. 62).

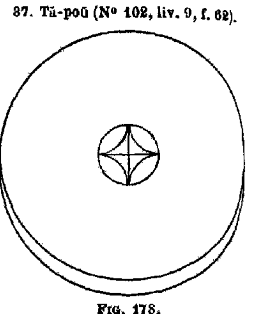


Fig. 178.

38 *Tĕ-lĕ-wó*[5] (comparer à tibétain dril bu, mais ce mot signifie cloche), de l'orchestre tibétain *a*), semblable au précédent; 1p,200 sur 0,500.

39 *Cheoù koù*[6], tambour à main; c'est là un des instruments douteux indiqués plus haut; le texte dit, comme pour les vrais tambours : « caisse de bois coiffée de cuir »; d'autre part, l'article du tă-poŭ 37 rapproche ce dernier du tambour à main; le tă-poŭ étant un tambour de basque, le tambour à main en serait un aussi. Cela semble être l'avis de Mme Devéria[7], et l'épaisseur 0p,216 n'y contredit pas. Diamètre de la peau 0,910; diamètre à la partie convexe, 1,024; longueur du manche, 1,5. On frappe ce tambour avec une baguette.

39. Cheoû koù (No 102, liv. 9, f. 27).

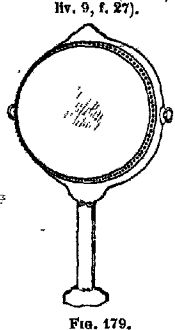


Fig. 179.

40 *Pāng koù*[8], petit tambour de basque d'un usage populaire, posé sur un trépied en X; on le frappe avec deux baguettes.

Timbales.

41 *Ná-kŏ-lă*[9] (persan nakâra), instrument de la musique musulmane, formé d'une caisse de fer coiffée de cuir; la caisse est beaucoup plus large à l'ouverture, *myén* (0p,648), qu'au fond, *ti* (0,262), elle a 0,486 de hauteur. Deux caisses semblables sont attachées ensemble et frappées de chaque main au moyen d'une baguette. Le mode de tension de la peau est bien visible sur la figure; il convient à une timbale; la différence des termes *myén,* face, pour la peau, et *ti,* fond, pour le côté opposé, confirme cette conclusion.

6. No 67, liv. 30, f. 5.
7. No 108, p. 288.
8. No 89, p. 79.
9. No 67, liv. 30, f. 13. — No 109, p. 105 (24).

41. Na-kō-lā (N° 102, liv. 9, f. 63).

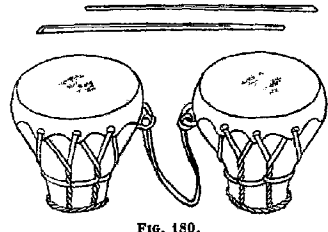


Fig. 180.

42 *Lōng-seū-mà-eùl tē-lē-wò*[1], timbales de l'orchestre tibétain b), ressemblant aux nakâra ; la caisse en cuivre a 1p,300 de diamètre à l'ouverture et 1 pied de hauteur.

43 *Tá-poù-lā*[2], timbales à caisse de bois de l'orchestre népalais; le texte dit clairement qu'elles ressemblent aux nakâra et qu'une seule face est coiffée de cuir; elles sont frappées par les deux mains. Les deux timbales qui font la paire ne sont pas pareilles;

43. Tá-poù-lā (N° 67, liv. 39, f. 14).

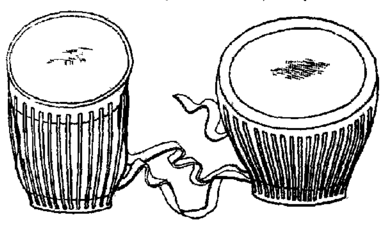


Fig. 181.

la première, plus pointue, a 0p,678 de diamètre à la peau et 0,450 de hauteur; l'autre, plus cylindrique, a 0,480 de diamètre en haut et 0,660 de hauteur. Sur toutes deux la tension est opérée au moyen d'une lanière de cuir fixée à la face et au fond en une série de points qui dessinent les circonférences supérieure et inférieure.

Tambours.

44 *Kyén koù*[3], tambour dressé. Ce tambour des rites majeurs se compose d'une caisse horizontale coiffée de cuir, portée sur une colonne et dominée par un dais; on en joue avec deux baguettes. Diamètre des faces, 2p,304; diamètre maximum (à la taille, *yāo*), 3,072; longueur de la caisse, 3,457.

Le tambour ancien, inusité dans l'orchestre moderne, n'a pas de dais; diamètre des faces, 4 pieds; diamètre maximum, 6,66; longueur de la caisse, 8 pieds. Il est souvent accompagné de deux tambourins ou petits tambours en tronc de cône et que l'on nomme ses oreilles, *eùl*, et aussi *phî* ou *thâo;* ils sont suspendus au sommet de la caisse et pendent l'un à l'ouest, l'autre à l'est; ils sont frappés avec une seule baguette et servent à marquer le rhythme. Celui de l'ouest 45 est nommé *thyên koù, hyuên koù,* tambour pendu, *sŏ koù*, ou encore *yin;* diamètres des deux faces, 1,4 et 0,7; longueur de la caisse, 2 pieds. Celui de l'est 46 s'appelle *ying koù,* tambour qui répond, *ying phî*, ou *ying ;* diamètres, 1 pied et 0,5; longueur, 1,4.

44. Kyén koù (N° 76, liv. 1, f. 30).

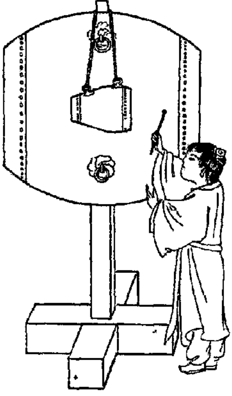
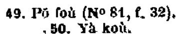


Fig. 182.

Le tambour dressé, de dimensions un peu réduites (6p,6 de long) et avec oreilles, serait le *tsin koù* 47 du *Tcheoū li;* le tambour dressé de 8 pieds sans oreilles serait le *fên koù* 48 de l'antiquité; on l'appelait, au XVIe siècle, *tsoŭ koù*, tambour à pied. Plusieurs tambours sont décrits par le *Tcheoū li*, qui donne des détails sur leur construction[4]; divers noms de tambours sont déjà dans le *Chī kīng*.

49 *Pŏ foù*, alias *foù*, al. *foù pŏ*, al. *yà*[5]. Le pŏ foù de l'orchestre contemporain, rites majeurs, est un petit tambour horizontal; il est pendu au cou de l'exécutant, qui frappe de la main sur les deux faces pour marquer le rhythme; au repos il est posé sur un socle : diamètre des faces, 0,729; diamètre à la taille, 1,458; longueur de la caisse, 0,972.



49. Pŏ foù (N° 81, f. 32).
50. Yà koù.

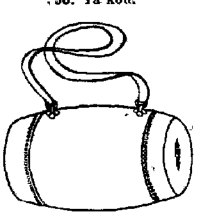


Fig. 183.

Le pŏ foù se rapproche beaucoup comme forme, dimensions et emploi, du *yà* ou *yà koù* 50 mentionné dans le même rôle par le *Tcheoū li*[6]. Mais le yà, comme le pŏ foù ancien 35, était bourré de bale de riz, ce qui ne laissait aux membranes qu'un son très sourd. Les textes du *Hwéi tyên thoû* et du *Hwâng tchhâo tsi khi thoû chĭ* montrent que le pŏ foù n'est plus qu'un tambour.

51 *Hyuên koù*[7]. Dans l'une de ses œuvres, le prince Tsái-yŭ donne la figure d'un grand tambour ancien, inusité aujourd'hui; la caisse est suspendue verticalement dans un cadre semblable à ceux des cloches. Aucune notice n'est jointe. (Voir la figure, p. 150.)

52 *Tá koù*[8], grand tambour employé dans les fêtes du Palais, suspendu verticalement entre quatre colonnettes; l'exécutant muni de deux baguettes se tient debout sur un escabeau; diamètre des faces, 3p,645; diamètre à la taille, 4,860; hauteur de la caisse, 3,240.

1. N° 67, liv. 39, f. 13.
2. N° 67, liv. 39, f. 14. — N° 65, liv. 33, f. 21 v°.
3. N° 67, liv. 33, ff. 14, 15. — N° 81, f. 31 r°. — N° 76, liv. 1, f. 30 v°. — N° 6, liv. 23, *ayac chi*. — N° 9, tome II, pp. 52, 53. — N° 8, *Ming thang wéi*. — N° 15, tome I, p. 738.
4. N° 6, liv. 41, *yun jên*. — N° 9, tome II, pp. 511 à 514.
5. N° 67, liv. 33, f. 16. — N° 64, liv. 183, f. 10 r°. — N° 45, liv. 20, f. 14 r°.
6. N° 6, liv. 23, *chêng chĭ*. — N° 9, tome II, p. 61. — N° 81, f. 32 r°. — N° 103, liv. 8, ff. 63, 64.
7. N° 81, f. 3 v°. — N° 8, *Ming thâng wéi*. — N° 15, tome I, p. 738.
8. N° 67, liv. 39, ff. 1, 2. — N° 64, liv. 183, f. 15 r°.

51. Hyuèn koû (N° 84, f. 3).

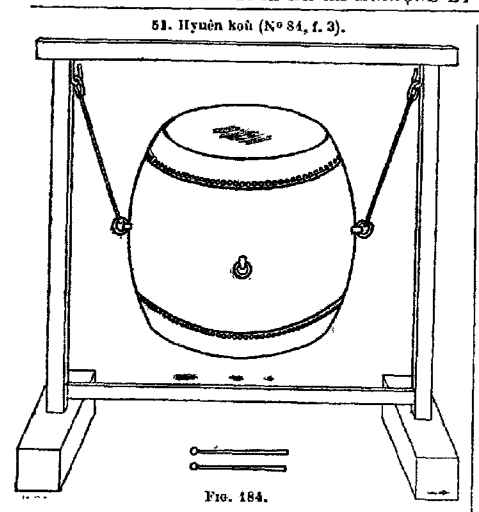


Fig. 184.

53 *Yāo koû*, alias *hwā khyāng koû*[1], petite variété du précédent, suspendu sur quatre montants courbes; deux baguettes; diamètre des faces, 1p,520; diamètre à la taille, 1,960; hauteur de la caisse, 1,600.

53. Yāo koû (N° 102, liv. 9, f. 68).

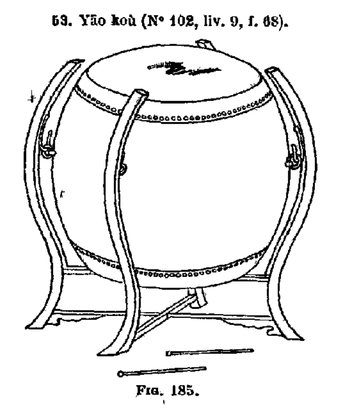


Fig. 185.

54 *Tě chéng koû*[2], tambour de victoire employé pour les triomphes depuis 1760; analogue au tá koû 52, plus plat et plus petit, suspendu sur quatre colonnettes; diamètre des faces, 1p,610; diamètre à la taille, 1,840; hauteur de la caisse, 0,580.

55 *Táo yîng koû*[3], tambour d'escorte; on en joue avec deux baguettes; il est suspendu verticalement à une barre horizontale portée par deux hommes; diamètre des faces, 2p,048; diamètre à la taille, 2,430; hauteur de la caisse, 1,620.

56 *Lōng koû*[4], tambour vertical posé sur un trépied en X; tandis qu'on en joue avec deux baguettes, il est porté au cou par un homme; diamètre des deux faces, 1,536; diamètre à la taille, 1,648; hauteur de la caisse, 1,728. Ce lōng koû est celui des orchestres de cortège I et IIIô); celui 57 de la cueillette des feuilles de mûrier, rite religieux moyen, est un peu plus petit.

56. Lōng koû (N° 102, liv. 9, f. 6).

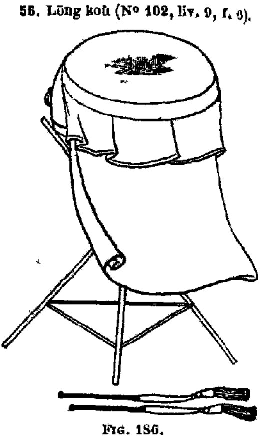


Fig. 186.

58 *Phâi koû*[5], tambour de l'orchestre coréen, avec deux baguettes; il est porté au cou par l'exécutant; diamètre des deux faces, 1p,296; diamètre à la taille, 1,364; hauteur de la caisse, 0,432.

59 *Tchāng koû*[6], tambour à caisse en forme de sablier; chacune des deux extrémités est entourée par deux cerceaux plus grands, l'un en bois, l'autre en fer, munis de crochets; les peaux sont fixées sur ces cercles et tendues par un système de cordes de soie qui passent dans les crochets et s'attachent à la taille, *yāo*, partie médiane mince de la caisse. Le type le plus grand se pose sur un pied; on en joue avec une baguette; diamètre des cerceaux, 1p,296; diamètre des ouvertures de la caisse, 0,810; diamètre à la taille, 0,288; hauteur de la caisse, 1,944. Le type le plus petit a des dimensions moitié moindres.

59. Tchāng koû (N° 102, liv. 9, f. 28).

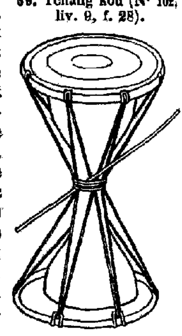


Fig. 187.

Le *Kyeoû thāng choū* donne aux instruments de ce type le nom de *yāo koû;* Mà Twān-lin les désigne par l'expression *tchén koû*, qui date des Hàn. On les trouve fréquemment à partir de Foû Kyên; on les frappait d'abord avec deux baguettes, puis on a gardé une seule baguette, en frappant la seconde face avec la main.

60 *Hîng koû*, alias *thó-lô koû*[7], tambour de marche porté à cheval, ou posé sur un trépied; la forme des nakâra est comparée à celle de cet instrument, mais rien dans la figure ni dans le texte n'indique qu'il s'agisse ici d'une timbale; diamètre supérieur, 1p,080; diamètre à la taille, 1,296; diamètre inférieur, 0,518; hauteur de la caisse, 1,512.

Le *Thāng choū* note que Yōng-khyāng, roi de Pyāo, présenta deux tambours *sān myén koû* 61 couverts de peau de serpent et dont la forme rappelait celle d'une

1. N° 67, liv. 39, f. 9.
2. N° 67, liv. 39, f. 10.
3. N° 67, liv. 39, f. 6.
4. N° 67, liv. 39, f. 7.
5. N° 67, liv. 39, f. 11.
6. N° 67, liv. 39, ff. 3, 4. — N° 102, liv. 8, f. 78 v°. — N° 59 (Y. L t., liv. 130, f. 17). — N° 64, liv. 183, f. 14 v°. — N° 45, liv. 20, f. 14 — N° 24, liv. 5, ff. 7, 8.
7. N° 67, liv. 39, f. 8. — N° 102, liv. 9, f. 16 v°. — N° 40, liv. 222, f. 16 r°.

jarre à vin; toutefois ces instruments n'ayant qu'une membrane et étant peut-être ouverts à la partie reposant sur le sol, devraient alors être rapprochés soit des tambours de basque, soit des timbales.

60. Hing koù (N° 102, liv. 9, f. 16).

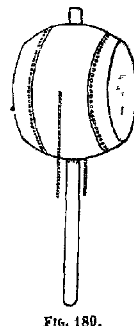


Fig. 188.

62 *Thâo*, al. *phî*[1], tambour à manche; sur les deux côtés de la caisse sont des pendants terminés par une boule pesante qui frappe les deux faces quand on agite l'instrument; le prince Tsái-yŭ donne les dimensions suivantes : diamètre des faces et hauteur de la caisse, 1 pied pour le grand format, 0,7 pour le petit format. Cet instrument, qui n'entre pas dans l'orchestre impérial, est cité par le chap. *Yĭ tsì* du *Choū kīng*[2] et est défini par le *Eùl yà*[3].

62. Thâo (N° 81, f. 30).

Fig. 189.

63 *Kyĕ koù; tă-lă koù*, al. *khyĕi koù*, etc.[4]. Le kyĕ koù, apprécié par Hyuên tsōng, des Thâng, provenait des Kyĕ-hoŭ, peuplade du nord; c'était un tube verni, avec deux peaux, une sorte de tambourin ressemblant de loin au tchâng koù 59; on le frappait de la main ou avec des baguettes. Le *tă-lă koù* **64**, un peu plus large et plus court, avait un son encore plus pénétrant. Un grand nombre d'airs de Koutcha, Tourfân, Kâchgar et de l'Inde étaient accompagnés par le kyĕ koù; beaucoup de poésies étaient en langue hindoue, plusieurs étaient consacrées au bouddhisme. En supplément au *Kyĕ koù loŭ* sont conservés les titres de 130 de ces chants, sans poésie ni musique; l'ouvrage donne en outre la description et l'historique de l'instrument.

Le *Kyeoù thâng choū*[5] cite encore plusieurs autres tambours, presque tous originaires de l'Asie centrale: *yâo koù* **65**, les grands en terre, les petits en bois (voir plus haut tchâng koù **59**); *toŭ-thân koù* **66**, *mâo yuên koù* **67**, analogues aux précédents, mais de taille différente; *tchéng koù* **68**, *hwô koù* **69**, qui étaient des yâo koù **65** accordés à la quinte ou à la quarte; *kī-leoŭ-kou* **70**, presque ronds et frappés à la main, les autres étant frappés avec des marteaux; *tshì koù* **71**, ayant une marque ou nombril au centre de la membrane, caisse cylindrique allongée.

73. Pâng-tchă (N° 67, liv. 39, f. 15).

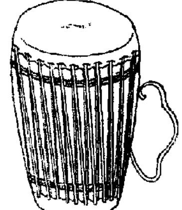


Fig. 190.

72 *Tsyĕ-nèi-thà-teoŭ-koŭ*[6], tambourin de l'orchestre birman *a*), se porte pendu au cou et se joue des deux mains; les peaux sont tendues au moyen d'une corde passant de l'une à l'autre. Caisse presque cylindrique; diamètre, 0p,516; hauteur, 1,460.

1. N° 81, f. 30 r°.
2. N° 1. — N° 14, p. 57.
3. N° 5.

73 *Pâng-tchă*[7], tambourin de l'orchestre birman *b*), ne diffère du précédent que par la forme et les dimensions; diamètre supérieur, 0p,610; diamètre inférieur, 0,400; hauteur, 1,000 (figure dans la colonne ci-contre).

CHAPITRE IX

INSTRUMENTS A VENT

Les lyŭ, tuyaux cylindriques, étant le type de ces instruments, les théoriciens ont essayé de définir le rapport entre le lyŭ primitif *hwâng-tchōng*₁ et le tuyau d'un instrument donné; d'une part ils ont écarté les tuyaux à perce conique; d'autre part ils ont constaté que les tuyaux à anche ne donnent pas le son du lyŭ correspondant. Les comparaisons établies ne s'appliquent réellement qu'aux diverses flûtes; elles reposent sur le nombre proportionnel au volume (voir pp. 80, 86, 87, etc.) s'il s'agit de tuyaux cylindriques quelconques; pour des tuyaux de « même forme », où la longueur et le diamètre sont dans le même rapport, les comparaisons deviennent précises et les tuyaux sont vraiment comparables. C'est d'après ces principes qu'on définit un tuyau comme valant 64 hwâng-tchōng ou 1/8 de hwâng-tchōng; « pour le volume de 8 hwâng-tchōng, on double la longueur et le diamètre; pour le volume de 1/8 de hwâng-tchōng, on prend la moitié de la longueur et du diamètre. » On a donc dressé un tableau complet des multiples du hwâng-tchōng, de 64 à 1/8, en mettant en regard les nombres proportionnels aux volumes, les longueurs et les diamètres[8]. On n'en trouvera ici qu'un extrait que l'on rapprochera des tableaux des pp. 92 et 112; les mesures sont en pied moderne.

Multiples du hwâng-tchōng	diamètres	longueurs	répondant à : lyŭ	notes	
64	0,1096	2,016		mi₁	
8	0,0548	1,458	*hwâng-tchōng*₋₁		mi₂
7	0,0524	1,3045	*tá-lyu*	fa	
6	0,0498	1,3246	*thâi-tsheou*		fa#
5	0,0468	1,2405	*kyă-tchōng*	sol	
4	0,0435	1,1572	*koŭ-syên*		sol#
3,5	0,0416	1,1068	*tchōng-lyu*	la	
3	0,0395	1,0513	*jwêi-pīn*		la
2,5	0,0372	0,9894	*lin-tchōng*	la#	
2,25	0,0359	0,9552	*yî-tsê*		si
2	0,0345	0,9184	*nân-lyu*	ut₃	
1,75	0,0330	0,8784	*woû-yì*		ut#
1,5	0,0313	0,8344	*yìng-tchōng*	ré	
1,25	0,0295	0,7852	*hwâng-tchōng*₁		ré
1,125	0,0285	0,7581	*ta-lyu*	ré#	
1	0,0274	0,729	*thai-tsheoù*[9]		mi₃
1/8	0,0137	0,3645		mi₄	

4. N° 45, liv. 29, f. 14 r°. — N° 93 (Y. l. t., liv. 129, ff. 24 à 28). — N° 46, liv. 24, f. 4 v°. Voir chap. I, p. 82, note 7.
5. N° 45, liv. 29, f. 14.
6. N° 67, liv. 39, ff. 15, 16.
7. N° 67, liv. 39, ff. 15, 16.
8. N° 65, liv. 33, ff. 3 à 8. — N° 86, 1re partie *a*), ff. 37 à 72.
9. Remarquer que le tuyau de 0,0274 × 0,729, appelé ici thâi-tsheoù, est nommé hwâng-tchōng dans le tableau reproduit p. 92, col. 1.

Flûtes.

Cette famille est primitive en Chine : en associant plusieurs lyŭ, en bouchant les sections du cylindre, en perçant des trous pour servir de bouche et pour produire des sons différents, on a naturellement obtenu les flûtes qui vont être décrites.

74 *Yŏ*[1]. Cette très ancienne flûte à bouche transversale est mentionnée par le *Chŭ kīng;* dans le *Tcheoŭ li*, on la voit régler les danses des fils de l'Etat et jouer dans quelques sacrifices agricoles; elle a depuis longtemps cessé d'être employée par les musiciens, mais elle reste l'attribut muet des pantomimes qui exécutent la danse civile. C'était simplement un lyŭ de roseau ou de bambou, percé de trois, de six, voire de sept trous; nous ignorons si la bouche transversale a jamais reçu quelque perfectionnement. Le yŏ des danseurs du Palais est décrit par le *Hwéi tyèn thoù*[2], mais comme il ne sert qu'aux yeux, ses dimensions traditionnelles ont peu de valeur : tuyau de bambou, longueur 1p,751, diamètre 0,0468.

Trous.	Distances à l'orifice supérieur.
1er	1,3132
2e	1,1073
3e	1,0112
4e	0,8755
5e	0,7387
6e	0,5056

75 *Phâi syāo*, al. *yŭn syāo*[3]. La flûte de Pan a, d'après la légende, été inventée par l'empereur Chwén, qui la fit en réunissant 10 tuyaux de longueur appropriée; elle est aussi appelée *fóng syāo*, parce que sa forme rappelle les ailes éployées du phénix; enfin, dans les anciens textes et encore dans le *Yuĕn chĭ*[4], elle est désignée par le mot *syāo* sans épithète.

La flûte de Pan employée aujourd'hui dans les rites majeurs a 16 tuyaux de bambou maintenus parallèlement dans un étui de bois, *toŭ*, qu'ils dépassent en haut de 0p,1968 et inégalement en bas; l'enveloppe a 0,9477 de hauteur, 0,1093 d'épaisseur, 1,1610 de largeur maxima aux épaules, *kyĕn;*

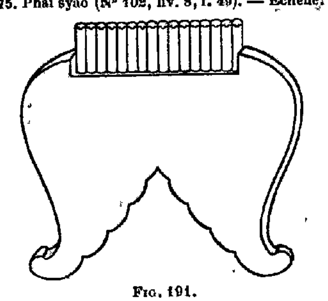
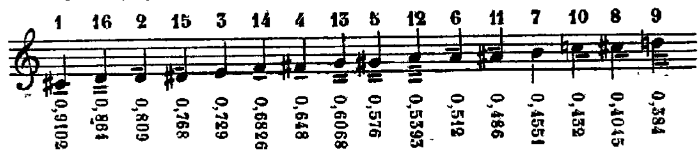


Fig. 191.

75. Phâi syāo (Nº 102, liv. 8, f. 49). — Echelle.



l'écartement des deux pieds est de 1,1335. Les tuyaux bouchés[5], tous de même diamètre (0,02742), ont à la bouche une légère échancrure, *chăn kheoù*, comme celle qui a été faite aux lyŭ pour faciliter l'émission du son; ils sont rangés dans l'ordre suivant, les nos I et XVI étant les plus longs, VIII et IX les plus courts: XVI XV XIV XIII XII XI X IX VIII VII VI V IV III II I.

Même notation que pour le syāo ci-dessous. Au xviie siècle l'échelle était chromatique, comprenant 16 degrés de mi_3 à sol_4[6].

77 *Syāo, tóng syāo*[7]. Cette flûte à bouche transversale et à tuyau ouvert résulte d'une modification du yŏ et du phâi syāo; elle est faite en bambou et présente à la bouche une échancrure, *chăn kheoù,* large de 0p,02 sur 0,005. Deux formats principaux, *a*) koŭ-syèn et *b*) tchóng-lyù, ainsi nommés parce que les tuyaux répondent respectivement à 4 et à 3,5 hwâng-tchōng. Diamètre *a*) 0,0435, *b*) 0,0416. Le trou dit « pour émettre le son », *tchhoŭ yīn khòng*, est double et placé de part et d'autre à peu de distance de la ligne médiane de la face postérieure.

En pratique, l'$ut\sharp_3$ s'obtient en ouvrant le trou postérieur et le 3e trou; pour l'$ut\sharp_4$ on ouvre le 1er, le 2e et le 5e trou. Pour l'étude de la notation, voir l'article relatif à la flûte traversière tĭ **81**.

La flûte syāo fut inventée, dit-on, par Khyeoŭ Tchóng sous Hán Woù tí; on dit aussi qu'elle provenait des Khyāng (Tibétains) et qu'elle n'avait que 4 trous; Kīng Fâng en mit un cinquième[8]. Elle fut longtemps appelée *tchhâng tĭ*, flûte longue, ou simplement *tĭ*; c'est ainsi qu'elle est désignée dans un important passage du *Sóng choū*[9], qui nous donne les intonations usitées en 274 (voir l'échelle). C'est, on le voit, tout à fait le syāo moderne, avec cette différence que le trou d'émission ne paraît pas distinct de l'orifice inférieur appelé perce centrale de la flûte; de plus, le 1er trou antérieur est dit trou adventice. Sur cette échelle, voir p. 113. L'historien parle à cette époque de 12 flûtes donnant comme sons de la perce centrale l'échelle chromatique de $ré_2$ à ut_3 (la douzième en $ut\sharp_3$ n'est pas citée); la fondamentale qui donne son nom à l'instrument est toujours émise par le 5e trou. La longueur de ces flûtes est comprise entre 3p,995 et 2,233 et coïncide avec les longueurs calculées par quintes justes; les flûtes alors employées, d'après un autre passage[10], étaient les flûtes en jwéi-pīn (4p,2), en woû-yĭ (3,2), en hwâng-tchōng (2,9) et en tá-lyù (2,6); on peut se demander si des flûtes de

1. Nº 67, liv. 33, ff. 21 à 23. — Nº 62, liv. 120, section *yŏ*, ff. 1 à 7. — Nº 6, liv. 23, *yŏ chĭ, yo tchāng.* — Nº 9, tome II, pp. 64, 65. — Nº 2.

2. Nº 67.

3. Nº 67, liv. 33, ff. 1, 2. — Nº 102, liv. 8, f. 49 rº. — Nº 64, liv. 183, f. 17.

4. Nº 51, liv. 68, f. 8.

5. Sous les Sóng, d'après Tchhên Yâng (Nº 69, Y. l. t., liv. 118, sect. *syao*, f. 8 rº), les tuyaux étaient fermés avec de la cire et, quand on les débouchait, ils donnaient l'octave aiguë du son primitif : on avait ainsi le *tóng syao* 76. Les textes récents ne précisent pas si les tuyaux sont ouverts ou bouchés, mais comme leurs dimensions sont celles des lyŭ, la question se ramène à celle-ci : les lyŭ sont-ils ou non des tuyaux bouchés? On l'a examinée p. 79, note 5, et résolue affirmativement. Voir aussi nº 48 (Y. l. t., liv. 118, f. 1 rº).

6. Nº 17, *Yŏ khi tsào fă*, ff. 9, 10.

7. Nº 67, liv. 33, ff. 3, 4 — Nº 65, liv. 33, f. 16 rº. — Nº 86, 2e partie a), ff. 11 à 27. — Nº 64, liv. 183, ff. 12 vº, 16 vº.

8. Nº 39, liv. 19, f. 19 vº.

9. Nº 39, liv. 11, ff. 10 à 12.

10. Nº 39, liv. 11, f. 9.

4 pieds de long (1 pied = 0m,21 environ) étaient d'un maniement commode. Les flûtistes ne connaissant

77. Syāo (N° 86, 2e p. a); n° 102, liv. 8, f. 51). — Échelles.

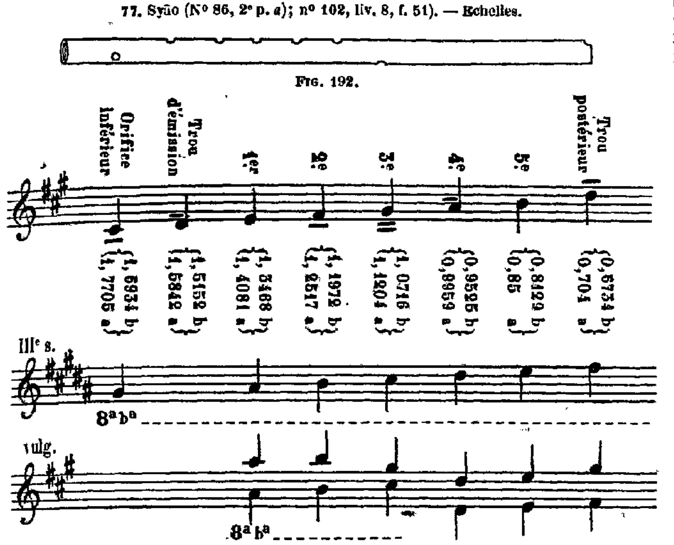


Fig. 192.

pas les noms des lyü donnaient à chaque instrument le nom de sa longueur; c'est ainsi que, sous les Thāng, la flûte droite était souvent appelée *tchhĭ pā*, un pied huit; les Japonais emploient encore ce nom, avec leur prononciation spéciale, *chakou hatsi*.

Thāng Chwén-tchī[1] sous les Mīng indique les intonations *hŏ seù [yĭ] chāng tchhĭ kōng lyeoū*, qu'il faut rendre par la_3 *si* [$ut\#_3$] *ré mi fa# la*. Ce sont exactement aussi celles du tĭ ou flûte droite des Sóng, d'après le *Yŏ choū*[2]; le *tchōng kwàn* 78 donnait alors $sol\#_2$ *la# ut*$_3$ *ré ré# fa sol#*, respectivement sur les mêmes trous, maintenant ainsi l'échelle purement chinoise (*ut ré ré#*) à côté de l'échelle étrangère (*ut# ré mi*). D'ailleurs des doigtés spéciaux permettaient de compléter la série chromatique; par exemple, *la#, ut, ré#, fa* sont, sur la première des deux flûtes, obtenus en bouchant à moitié les trous de *si, ut#, mi, fa#*; *sol#* est produit en ouvrant à la fois les trous de la_3 et $ré_3$; *sol*, en bouchant à demi ces deux trous. L'échelle de la fin du XVIIe siècle est conforme à celle des Mīng; le *Wên myâo lì yŏ tchì*[3] la donne plus complètement que le recueil de Thāng Chwén-tchī : *hŏ seù yĭ chāng tchhĭ kōng fān lyeoū woù*, soit la_2 *si* $ut\#_3$ *ré mi fa# sol# la si*; *sol#* est produit par le trou postérieur; la_3 et si_3 sont donnés par les mêmes trous que la_2 et si_2, mais en forçant le souffle[4]. Voir ci-contre l'échelle vulgaire[5]. Les intonations des Mīng, celles de 1690, celles de l'époque actuelle, se rapprochent sensiblement et de celles des Tsín et de l'échelle officielle contemporaine; elles sont un peu basses, si on les compare à celles des instruments cités par M. Mahillon[6], mais elles seraient trop hautes et se confondraient avec celles de la flûte traversière tĭ 81, si l'on transcrivait autrement.

79 *Poū-lêi*[7] (palwe, alias pywe), flûte de l'orchestre birman *b*), formée d'un tuyau de bambou; longueur, 1p,26; diamètre, 0,07; l'orifice supérieur est à moitié fermé par un tampon de bois qui ménage la bouche de l'instrument; ensuite un trou placé en avant; on le recouvre d'une pellicule de bambou (voir article tĭ 81); puis un trou en arrière, et



enfin 7 trous en avant. Le n° 65 indique une disposition divergente notée plus haut. Notation ambiguë; celle du tĭ donnerait l'échelle précédente.

80. Tchhî (N° 102, liv. 8, f. 55). — Échelle.

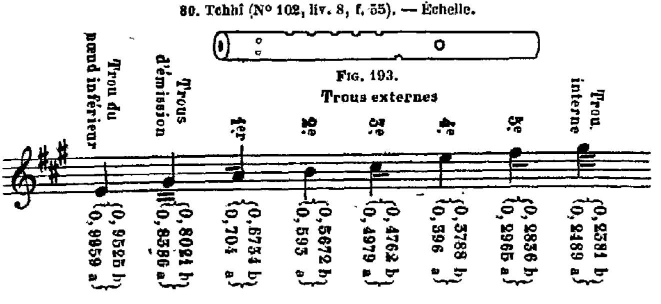


Fig. 193.

80 *Tchhî*[8]. Cette flûte traversière, mentionnée dans

1. N° 30 (Y. l. t., liv. 119, f. 2 r°).
2. N° 60 (Y. l. t., liv. 121, f. 17).
3. N° 17, *Yŏ khi tsâo fă*, f. 10 v°.
4. Dans cette transcription, comme dans toutes celles qui ne concernent pas la musique officielle des Tshīng, je pose l'égalité *hŏ* (du tĭ) = *hwâng-tchōng* = mi_3; si l'on voulait tenir compte des variations absolues du diapason, la confusion serait excessive.
5. N° 105, liv. 12, f. 4. — N° 106, f. 1 v°.
6. N° 110, 1886, p. 186, etc.
7. N° 67, liv. 38, f. 3. — N° 65, liv. 33, f. 22.
8. N° 67, liv. 33, ff. 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 16. — N° 86, 2e partie *a*).

le *Chï kïng*, semble s'être perpétuée avec peu de modifications au moins depuis les Hân. Toutefois, le *Kyeoū thâng choū* lui attribue un bec, *tswèi*, dont on n'entend pas parler auparavant et dont on ne voit plus trace. Le tchhi, employé seulement dans les orches-

Trou du nœud inf. — Trous d'émission — Trou du nœud et 1.2. — 1.2. 3. — 1.2. 34. — Trou interne.

tres rituels, est un tube de bambou auquel on a laissé les deux nœuds qui limitent l'article; le nœud opposé à la bouche est percé; la bouche est latérale, il y a un trou tourné vers l'exécutant et vers le bas, cinq trous externes et deux trous à même distance sur le côté opposé à la bouche : ces deux derniers sont dits trous d'émission. Deux formats principaux, *a*) koū-syèn, 32 hwâng-tchōng; *b*) tchóng-lyù, 28 hwâng-tchōng; diamètre *a*), 0p,087; diamètre *b*), 0,0832. Même notation que pour le syāo.

Le *Wên myáo lì yŏ tchì*[1] donne sur la pratique du tchhi au XVIIe siècle quelques indications présentées dans l'échelle précédente; on remarquera que le tchhi du XVIIe siècle n'a que quatre trous externes.

Le tchhi de l'orchestre n'a qu'une analogie lointaine avec le tchhi **203** de démonstration décrit plus haut.

81 *Tï*, al. *lōng tï*, *lōng theoû tï*, à cause des ornements[2], flûte traversière en bambou renforcé de ligatures en soie; très répandue dans toutes les parties de la Chine; la tête de dragon est un simple ornement qui appartient aux flûtes de l'orchestre impérial. La bouche du tuyau se tient à gauche (sur la figure, vue de face par le spectateur, la bouche est à droite); le trou le plus voisin non figuré sur le tï **81** *a*), se recouvre d'une membrane provenant de la moelle du bambou et qui a pour effet de modifier le timbre; cette membrane se colle au moment de l'exécution du morceau et se remplace à mesure qu'il en est besoin. Les six trous suivants sont du même côté que la bouche; ensuite on trouve les deux trous latéraux d'émission; les quelques trous qui suivent, de même que l'orifice extrême, ne donnent pas de notes. Deux formats usuels *a*) koū-syên, *b*) tchóng-lyû; diamètre: *a*)

81. Lōng theoû tï (N° 102, liv. 8, f. 53).

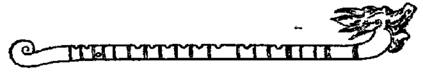


Fig. 194.

0p,0435; *b*) 0,0416; longueur: *a*) 1,2517; *b*) 1,1972. Sol♯3 s'obtient avec le 3e et le 6e trous ouverts; sol♯4 avec les 1er, 2e, 5e trous. Une variété employée par l'orchestre militaire est appelée *phîng tï*, parce qu'elle n'est pas ornée d'une tête de dragon; longueur, 1,8286;

81 *a*). Tï (N° 86, 2e p. *a*). — Échelles.

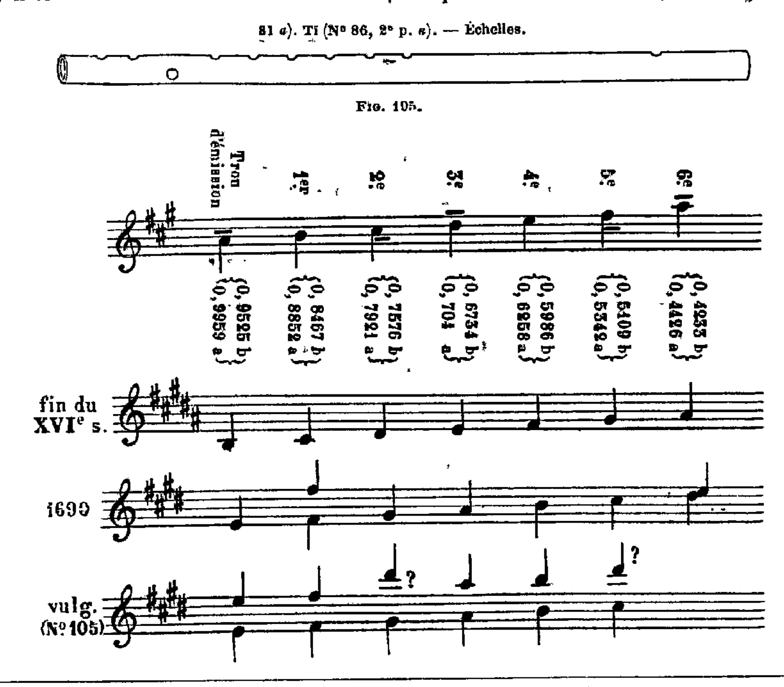


Fig. 105.

ff. 60 à 68. — N° 62, liv. 120, section *tchhi*, ff. 1 à 7. — N° 45, liv. 29, f. 14 r°. — N° 2, *Syao ya*, *Hŏ jên seū*. — N° 13, p. 257. — N° 64, liv. 183, f. 17 r°.

1. N° 17, *Yo khi tsao fa*, f. 9.

2. N° 67, liv. 33, ff. 5, 6. — N° 65, liv. 33, f. 16 r°. — N° 86 2e partie *a*). — N° 64, liv. 183, ff. 12, 13, 16 r°.



je n'en connais pas l'échelle[1]. Voir ci-dessus diverses échelles : l'échelle vulgaire comporte une exécution un peu différente, avec souffle plus ou moins fort et doigtés spéciaux; ces indications de doigtés concordent en somme avec celles plus complètes de M. Mahillon[2].

La flûte traversière tî ne paraît pas dériver du tchhi 80, elle est probablement d'importation étrangère. Le *Kyeoû thâng choû*[3] la définit un petit tchhi et l'appelle *hêng tî*, flûte traversière; il parle aussi d'une flûte analogue, flûte tartare, *hoû tî* **82**, très goûtée par Lîng tî (167-189), des Hân. Quand le roi de Pyáo envoya des musiciens en Chine[4], il y avait deux flûtistes; leur instrument, *hêng tî* **83**, mesurait plus d'un pied de long; c'était un tuyau de bambou dont on avait enlevé les cloisons et bouché les orifices avec de la cire. Il y avait aussi des flûtes à deux têtes, *lyàng theoû tî* **84** : cet instrument était fait d'un bambou long de 2p,8; au milieu subsistait un nœud avec une bouche à droite et une à gauche du nœud; la section de gauche donnait les sons *sol# la# ut;* la section de droite donnait *ut# ré# fa;* mais chaque section ayant sept trous, la description est incomplète. Le *hêng tchhweî* **85**, usité dans la musique militaire depuis Tchāng Khyēn[5], qui le rapporta de l'Asie centrale[6], est un instrument du même genre.

Syāng kyāng lâng tyao[7].

(Avec accompagnement de flûte.)



1. Nº 102, liv. 9, f. 15.
2. Nº 85 (Y. l. t., liv. 68, f. 23). — Nº 17, *Yŏ khi tsáo fù*, f. 11. — Nº 105, liv. 12, f. 3. — Nº 106, f. 2 rº. — Nº 116, 1886, p. 192.
3. Nº 45, liv. 29, f. 11 rº.
4. Nº 46, liv. 222 e), ff. 15, 16.
5. Général et diplomate qui, au IIe siècle A. C. (138 à 115) pénétra au Ferghânah, peut-être jusqu'à la Bactriane (Nº 36, liv. 61, f. 1, etc.).
6. Nº 69 (Y. l. t., liv. 123, section *hêng tchhweî*, f. 3 rº).
7. Nº 105, liv. 12, f. 18. — Voir le texte chinois, Index, A, *p*). — Chanson du batelier sur le Syang, chanson populaire imprimée à Châng-hài, traduction : « A la première veille, la lune éclaire la rivière Syāng. Une jolie femme entre dans la cabine de ma barque. Plaisir pas ordinaire! O ma petite contemporaine, vite prends la pipe à eau. »

NOTATION VULGAIRE

La notation usuelle est donnée ci-dessous en deux formes, l'une A) pour l'ancienne échelle chromatique de 12 degrés à l'octave, l'autre B) pour l'échelle de 14 degrés[1]; on a compris dans ces tableaux toutes les notes citées par les divers ouvrages consultés, laissant en blanc la place de celles qui ne sont pas indiquées. On aperçoit immédiatement comment les signes principaux pour *mi*, *fa*♯, *sol*♯, etc., sont modifiés soit graphiquement, soit par une épithète, en vue d'exprimer les autres notes; comment aussi la forme moderne (tableau B) dérive de l'ancienne (tableau A), qui reste en usage pour la musique vulgaire.

A)

notes	lyŭ	notation du tĭ	notation du syão
la $_2$	tchóng-lyŭ—1 .	....	合 *hŏ*
la♯	jwēi-pīn		
si	lĭn-tchōng	....	四 *seú*
ut $_3$	yi-tse		
ut♯	nân-lyŭ	....	乙 *yĭ*
ré	woû-yĭ	....	上 *cháng*
ré♯	yĭng-tchōng		
mi	hwâng-tchōng$_1$	合 *hŏ*	尺 *tchhĭ*
fa	tá-lyŭ	下 四 *hyá seú*; 四	
fa♯	thái-tsheoú ...	四 *seú*; 高 四 *kāo seú* .	工 *kōng*
sol	kyă-tchōng ...	下 一 *hyá yĭ*; 一 *yĭ*	
sol♯	koū-syèn	乙 *yĭ*; 高 乙 *kāo yĭ* ...	凡 *fân*
la	tchóng-lyŭ....	上 *cháng*..............	六 *lyeoū*
la♯	jwēi-pīn......	勾 *keoū*	
si	lĭn-tchōng	尺 *tchhĭ*	五 *woū*
ut $_4$	yi-tsē	下 工 *hyá kōng*; 丅	
ut♯	nân-lyŭ	工 *kōng*; 高 工 *kāo kōng*	
ré	woû-yĭ.......	下 凡 *hyá fân*; 儿	仩
ré♯	yĭng-tchōng ..	凡 *fân*; 高 凡 *kāo fân*	
mi	hwâng-tchōng$_2$	六 *lyeoū*	伬
fa	tá-lyŭ	下 五 *hyá woū*; 丆	
fa♯	thái-tsheoú ...	五 *woū*; 高 五 *kāo woū*	
sol	kyă-tchōng ...	緊 五 *kin woū*; 仁	
sol♯	koū-syèn	亿	
la	tchóng-lyŭ ...	仩	
la♯	jwēi-pīn	佝	
si	lĭn-tchōng....	伬	
ut $_5$	yi-tsē	仃	
ut♯	nân-lyŭ	仜	

Pour chacune des deux formes l'application des signes est double : le même caractère qui représente une note donnée de la flûte traversière **81** (par exemple *sol*♯$_3$) représente pour la flûte droite **77** la 5te inférieure (*ut*♯$_3$). Cette règle est nettement posée par le *Tá tshīng hwéi tyèn* pour la musique officielle; pour la musique vulgaire et pour la musique antérieure au XVIIIe siècle, elle résulte des observations contemporaines et de la comparaison des échelles; mais elle a été souvent oubliée par les théoriciens chinois et les a induits en de fausses identifications. Dans la notation de la flûte traversière, la série des caractères qui désignent les notes, correspond à la gamme fondamentale de hwâng-tchōng y compris les deux degrés complémentaires et la 4te, variante de la 5te diminuée (p. 113); les signes composés ou déformés, les expressions complexes répondent aux autres notes, *fa*, *sol*, *ut*, *ré* : il semble donc que cet emploi soit primitif. Ces dix caractères auraient été regardés comme les noms des trous à ouvrir, non comme les noms des notes; ils auraient été appliqués dans le même sens à la flûte droite, dont le diapason est inférieur, si bien que le mot *hŏ* indiquant le trou qui fournit la note la plus grave, a pris le sens de *mi*$_3$ d'une part, de *la*$_2$ de l'autre côté; puis cette double extension prévalant sur l'ancien emploi, les dix caractères *hŏ*, *seú*, *yĭ*, etc., sont devenus les signes des sons des deux

B)

notes	degrés	lyŭ	notation du tĭ	notation du syão
ut♯$_3$	*yŭ*	yi-tsé —1	凡 *fân*	上 *cháng*
ré	*yŭ* aigu	nân-lyŭ	⿰亻凡	仩
ré	*pyén kōng*	woû-yĭ	合 *hŏ*	尺 *tchhĭ*
ré♯	*pyén kōng* aigu	yĭng-tchōng	六 *lyeoū*, 佮	伬
mi	*kōng* (1me)	hwâng-tchōng$_1$	四 *seú*	工 *kōng*
fa	*kōng* aigu	tá-lyŭ	五 *woū*	仜
fa♯	*chāng*	thái-tsheoú	乙 *yĭ*	凡 *fân*
sol	*chāng* aigu	kyă-tchōng	亿	⿰亻凡
sol♯	*kyŏ*	koū-syèn	上 *cháng*	合 *hŏ*; 六 *lyeoū*
la	*kyŏ* aigu	tchóng-lyŭ	仩	六 *lyeoū*; ⿰亻六
la	*pyén tchĭ*	jwēi-pīn	尺 *tchhĭ*	四 *seú*; 五 *woū*
la♯	*pyén tchĭ* aigu	lĭn-tchōng	伬	五 *woū*; 伍
si	*tchĭ*	yi-tsé	工 *kōng*	乙 *yĭ*
ut $_4$	*tchĭ* aigu	nân-lyŭ	仜	亿
ut♯	*yŭ*	woû-yĭ	凡 *fân*	上 *cháng*
ré	*yŭ* aigu	yĭng-tchōng	⿰亻凡	仩
ré	*pyén kōng*	hwâng-tchōng$_2$	六 *lyeoū*	尺 *tchhĭ*
ré♯	*pyén kōng* aigu	tá-lyŭ	⿰亻六	伬
mi	*kōng*	thái-tsheoú	五 *woū*	工 *kōng*
fa	*kōng* aigu[1]	kyă-tchōng		
fa♯	*chāng*	koū-syèn	乙 *yĭ*	凡 *fân*
sol	*chāng* aigu	tchóng-lyŭ		⿰亻凡
sol♯	*kyŏ*	jwēi-pīn	上 *cháng*	六 *lyeoū*
la	*kyŏ* aigu	lĭn-tchōng		
la	*pyén tchĭ*	yi-tsé	尺 *tchhĭ*	
la♯	*pyén tchĭ* aigu	nân-lyŭ		
si	*tchĭ*	woû-yĭ	工 *kōng*	

échelles *mi*$_3$ — *fa*♯$_4$, *la*$_2$ — *si*$_3$. C'est en qualité de notes qu'ils sont employés aujourd'hui pour tous les instruments à vent et pour beaucoup d'autres encore : notation du syão **77** pour flûte de Pan **75**, flûte tchhĭ **80**, ocarina **101**, cloches **1** etc., lithophones **23** etc.; — notation du tĭ pour chalumeau **89**, orgue à bou-

1. N° 24, *pou*, liv. 1, f. 13, etc. — N° 30 (Y. 1. t., liv. 59, f. 5 r°). — N° 103, section *Syuén kōng pèn yi*. — N° 65, liv. 33, ff. 9, 10.

che **103** etc., carillon de gongs **13**, et en général pour les instruments populaires des genres hautbois **96**, guitare **123**, tympanon **143**, violon **145** etc.

Avant les Sòng je ne trouve pas trace de cette notation; on désigne alors les sons par les noms des lyŭ. Chèn Kwŏ[1] est le premier qui mentionne la notation vulgaire : il la cite à propos de l'orchestre des banquets pour exposer la composition des systèmes usuels, et il identifie les notes aux lyŭ, savoir hŏ au hwâng-tchōng, etc.; il s'agit donc de la notation du tĭ, celle que je crois primitive. Chèn Kwŏ traite cette notation comme bien connue des musiciens et n'en recherche pas l'origine. Tchoū Hī[2], un siècle plus tard, emploie les mêmes caractères, ceux « des recueils de musique vulgaire »; il rappelle dans le même passage les œuvres de Chèn Kwŏ; au lieu de dire *kāo seú, kāo yĭ, kāo kōng, kāo fān*, il dit *seú châng, yĭ châng, kōng châng, fân châng*, et de même *seú hyâ*, etc., pour *hyâ seú ;* il remplace *kin woù* par *wéi* (?) *châng*. Ces divergences sont peu importantes; plus intéressante est, dans un passage où l'œuvre de Chèn Kwŏ est spécialement visée, la phrase : « il faut d'abord accorder la corde de la fondamentale (du phi-phâ) avec la note hŏ, notation du chalumeau. » Le terme « notation du chalumeau », *kwàn sè*, semblable aux expressions *tĭ sè, syāo sè* du *Tá tshīng hwéi tyèn*[3], suppose l'existence de plusieurs notations; les caractères hŏ, seú, etc., étaient donc déjà au XIe siècle employés avec plusieurs valeurs, dont l'une pour le chalumeau et le tĭ probablement, puisque la même notation est commune aujourd'hui au chalumeau et à la flûte traversière[4].

Les Lyâo (Khí-tān), dont la période florissante remplit les Xe et XIe siècles, employaient les dix caractères de la notation vulgaire[5]; et comme ils avaient, au dire des auteurs, conservé avec soin les principes musicaux des Thâng, on est en droit de penser que la notation qui nous occupe, remonte à cette dynastie, l'âge d'or de la musique chinoise.

Dans le passage cité, Tchoū Hī assimile les signes de la notation vulgaire à d'autres signes qui sont des caractères abrégés; ces derniers se trouvent encore avec des rapprochements concordants dans le *Tsheū yuèn*[6]. Dans les deux éditions de Tchoū Hī que j'ai consultées, de même que dans le *Thyēn wên kŏ khîn phoŭ*[7], qui copie et développe ce passage, les signes abrégés que nous étudions sont reproduits de façon assez gauche, si bien que plusieurs deviennent indiscernables. Le *Tsheū yuèn* donne des signes plus distincts, et il en ajoute quelques-uns que je ne trouve pas ailleurs.

Le *Tsheū yuèn* ajoute quelques signes marquant pause, frapper, ensemble, etc., et donne l'exemple de quelques systèmes désignés par les signes de leurs initiales. On a donc dans ces trois textes des formes diverses, la dernière particulièrement développée, d'une même notation qui ne semble pas s'être répandue : quoi qu'il en soit, je n'en ai pas rencontré d'autres exemples. Thâng Yī-mìng[8] tient les deux séries de signes que nous venons d'examiner pour des signes factices provenant du nom des lyŭ; ce procédé de fusion et d'abréviation n'a rien d'invraisemblable, la notation du khîn est tout entière formée par ce moyen. Mais si l'on saisit les ressemblances graphiques entre les signes des colonnes 3 à 6 ci-dessous, on voit mal comment ces caractères pourraient sortir de ceux de la 2e colonne.

		NOTATION			
1 notes	2 lyŭ	3 du tĭ	4 Tchoū Hī	5 nº 71	6 nº 103
mi 3	黃 鐘	合	ム	∆	ム
fa	大 呂	下 四	マ	(ヌ) マ	マ
fa#	太 簇	高 四	マ	ヌ マ	ダ
sol	夾 鐘	下 一	二	(一)	T
sol#	姑 洗	高 一	二	一 厶	工
la	仲 呂	上	マ	ㄣ ㄅ	丄
la#	蕤 賓	勾	ム	し ケ	L
si	林 鐘	尺	ム	人	人
ut 4	夷 則	下 工	フ	(フ)	T
ut#	南 呂	高 工	フ	ㄣ フ フ	工
ré	無 射	下 凡	川	(八)	几
ré#	應 鐘	高 凡	川	八	川
mi	黃 清	六	六	幺	六
fa	大 清	下 五	丌	あ	⇉
fa#	太 清	高 五	丌	(あ)	⇇
sol	夾 清	緊 五		(あ)	⇉
sol#	姑 清	尖 一		ゆ	
la	仲 清	尖 上		紗	
si (?)	林 清	尖 凡		人ゆ	
ré# 5 (?)	應 清				

Instruments à embouchure.

Il faut probablement comprendre dans cette série les *péi* **86**, conques, employées par l'empereur mythique Hwâng tí et encore usitées chez les barbares du sud à l'époque des Thâng[9].

87 *Tá thòng kyŏ*[10], grand cornet, vulgaire *hào thòng* ou cylindre à signaux, formé de deux tuyaux en bronze (le second parfois en bois) emboîtés à coulisse; on les tire pour se servir de l'instrument : longueur

87. Tá thòng kyŏ (Nº 67, liv. 34, f. 20).

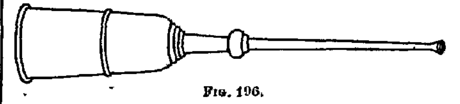


FIG. 196.

1. Nº 24, *poŭ*, liv. 1, ff. 13. 14, 15.
2. Nº 27, liv. 41. — Nº 26, liv. 66.
3. Nº 65, liv. 33, ff. 9, 10.
4. Le *Tá tshīng hwéi tyèn* (liv. 33, f. 9 vº) reconnaît dans une partition complète, *yŏ phoŭ*, cinq parties : 1º pour les cloches et lithophones, écrite avec les noms mêmes des lyŭ; 2º pour le khîn; 3º pour le sĕ, écrites avec des caractères spéciaux sur lesquels on reviendra plus loin; 4º pour la flûte droite syāo, la flûte de Pan, l'ocarina, la flûte traversière tchhî, écrite avec le *syāo sè*, notation du syāo; 5º pour la flûte traversière tĭ, l'orgue à bouche, écrite avec le *tĭ sè*, notation du tĭ. Dans le nº 20, ces cinq parties sont réduites à trois, les carillons (1º) partageant la notation du syāo (4º) et les khîn (2º) et sĕ (3º) ayant partie commune.
5. Nº 49, liv. 64, f. 8 vº.
6. Nº 71, liv. 1er, ff. 2 vº, 5 rº, 11 rº.
7. Nº 103, section *Lyù lyŭ tseū phoŭ*.
8. Nº 103, loco cit.
9. Nº 45, liv. 29, f. 13 rº. — Nº 40, liv. 222 c), ff. 14, 15.
10. Nº 67, liv. 34, ff. 20 rº, 23 rº. — Nº 109, p. 181. — Nº 64, liv. 184, f. 3 vº.

totale, 3p,672; longueur de chaque corps, 1,944; — corps inférieur, diamètres, orifice inférieur, 0,648; orifice supérieur, 0,144; — corps supérieur, diamètres, orifice inférieur, 0,140; orifice supérieur, 0,0432; — embouchure, *tswéi*, longueur 0,144. L'exemplaire cité par M. Mahillon donne *ré*♭, ce qui dans notre notation répond à *ut*#3.

88 *Syáo thông kyŏ*[1], petit cornet, vulgaire *lă-pă* (peut-être à rapprocher du persan labek), formé de deux, parfois de trois tuyaux de bronze glissant l'un sur l'autre comme dans le grand cornet; le tuyau supérieur est légèrement conique, l'inférieur évasé forme pavillon : longueur totale, 4p,104; longueur du corps inférieur, 1,944; longueur du corps supérieur, 2,376; — corps inférieur, diamètres, orifice inférieur, 0,432, orifice supérieur 0,0518; — corps supérieur, diamètres, orifice inférieur, 0,0500; orifice supérieur, 0,0216. L'exemplaire cité par M. Mahillon donne les notes *ré*♭ *la*♭ *ré*♭, c'est-à-dire dans notre notation *ut*#3 *sol*#3 *ut*#4.

88. Syào thông kyŏ (N° 102, liv. 9, f. 5).

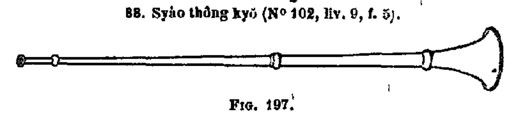


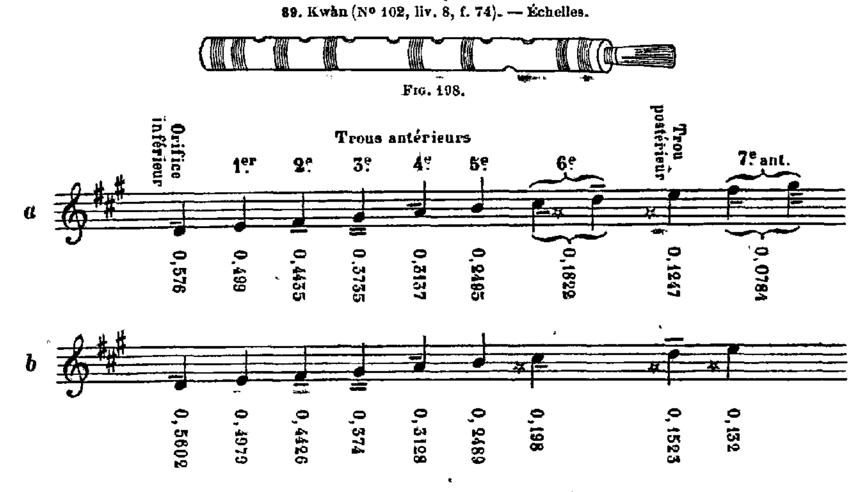
Fig. 197.

Instruments à anche.

Dans cette famille tout entière d'origine étrangère, tous les instruments, sauf un, le pĭ-lĭ, sont munis d'une pièce rapportée ou sifflet, *cháo*, faite de matières diverses, taillée en forme de tronc de cône et qui s'enfonce dans la bouche du tuyau, une partie saillant à l'extérieur; ce sifflet joue le rôle d'une anche double, ainsi que l'explique M. Mahillon à propos des instruments hindous[2].

† **89** *Kwăn* [-*tseù*][3], chalumeau, *theòu kwăn*, chalumeau à tête, tuyau cylindrique en bois dur, os ou corne; *a*) grand chalumeau : diamètre, 0p,0274; longueur, 0,606; cháo de roseau tendre entrant de 0,030 dans le tuyau; *b*) petit chalumeau : les dimensions sont respectivement 0,0217; 0,5902; 0,030. Sept trous antérieurs, trou postérieur; même notation que pour le tĭ 81.

89. Kwăn (N° 102, liv. 8, f. 74). — Échelles.



Les chalumeaux du *Lyŭ lyù tchéng yi* diffèrent de ceux du *Hwéi tyèn* pour les trous marqués d'une*, ils sont encore conformes aux modèles des Ming; le grand chalumeau a, en effet, un second trou postérieur, distance 0,3529, qui donne la note keoū (5te diminuée), supprimée depuis la réforme du XVIIIe siècle. L'échelle marquée par le *Wén myáo lì yŏ tchi*[4] s'étend comme ci-dessus de hŏ à woù, mais avec des équivalents européens différents : *mi*3 *fa*# *sol*# *la si ut*#4 *ré*# *mi fa*#. On a employé parfois deux chalumeaux semblables attachés parallèlement et dont on jouait à la fois.

Le nom de kwăn, très fréquent dans les anciens textes, manque de précision et est susceptible de désigner n'importe quel tuyau; l'une des premières mentions précises d'un chalumeau se trouve dans un rapport de Hwò Hyèn : il parle d'un *tchhă cheoù tĭ* capable de jouer la musique savante; longueur, 9 pouces; 4 trous d'un côté, 2 de l'autre. Mais, d'autre part, le pĭ-lĭ, mentionné si souvent sous les Thâng et les Swêi, n'est autre que le kwăn, lequel a conservé le nom alternatif de *pĭ-lĭ*; les Japonais nomment *hitsi-riki*, prononciation japonaise de pĭ-lĭ, un instrument très analogue au kwăn; Twăn Ngăn-tsyĕ, des Thâng, Tchhên Yâng[5],

1. N° 67, liv. 31, ff. 20 v°, 23 v°. — N° 109, p. 131. — N° 64, liv. 134, f. 3 v°.
2. N° 109, p. 115.
3. N° 67, liv. 38, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 18 v°. — N° 86, 2e partie *a*), ff. 51 à 59. — N° 64, liv. 183, f. 13 r°.
4. N° 17, *Yŏ khi tsào fă*, f. 10.
5. N° 62, liv. 125, section *pĭ lĭ*, ff. 1 à 5; cf. n° 94, n° 60. — N° 45, liv. 20, f. 11 v°. Au livre 29, f. 14, le *Kyeou thâng chou* mentionne comme instrument des barbares du sud le *thao phi pĭ-lĭ* 170, pĭ-lĭ d'écorce de pêcher, fait d'une écorce roulée.

des Sóng, donnent divers synonymes de ce nom, *pěi lǐ, kyā kwán*, et affirment, avec description à l'appui, cette identification. C'est donc un instrument d'origine barbare importé probablement de Koutcha et qui a été perfectionné en Chine.

90 *Hoù kyā*[1], cornet tartare; tuyau cylindrique en bois; diamètre, 0p,057; longueur, 2,396; à chaque orifice s'adapte un tube en corne recourbé et évasé dans lequel le tuyau entre de 0,088; diamètre du tube inférieur, de 0,161 à 0,172; longueur, 0,809. Diamètre de la bouche, 0,0364; y est inséré un cháo de corne, long de 0,384. Notation ambiguë; on a lu suivant celle du tǐ 81.

90. Hoù kyā (N° 102, liv. 9, f. 43). — Échelle.

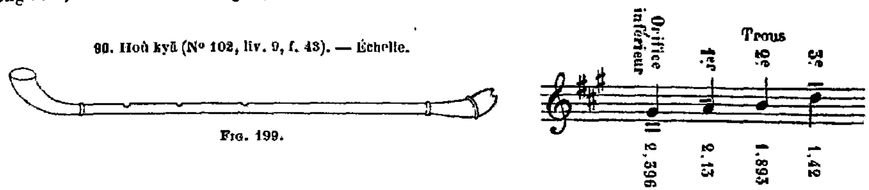


Fig. 199.

Cet instrument de l'orchestre mongol *a*) est peut-être ancien en Chine; il pourrait être rapproché[2] du *tchhwěi pyēn*, alias *koū*, fouet-flûte, mentionné sous les Hán par Yǐng Chào; il est d'ailleurs le perfectionnement de formes primitives dépourvues de trous. Synonymes de kyā : *tá koū, syāo koū, kyā*.

91 *Pǐ-lǐ*[3]. Cet instrument de l'orchestre Wâ-eùl-khā diffère du pǐ-lǐ ancien, aujourd'hui kwàn-tseù 89. Tuyau de roseau; longueur, 0p,537; diamètre, 0,0249; en haut, au moyen d'une double fente, on ménage

91. Pǐ-lǐ (N° 102, liv. 9, f. 55). — Échelle.

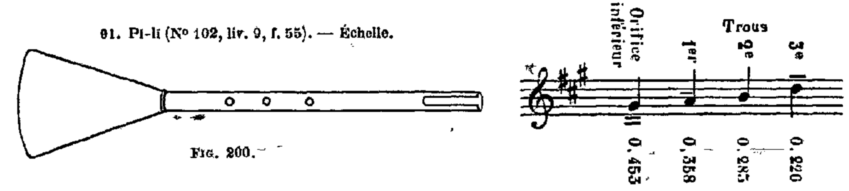


Fig. 200.

une languette, *hwáng*, qui joue le rôle d'anche battante[4]. A l'orifice inférieur est fixé un pavillon de métal, en forme de tronc de cône; diamètre inférieur, 0,174; longueur, 0,232; un petit trou, diamètre 0,009, y est percé; il ne donne pas de note. Le tuyau a trois trous. Notation ambiguë; on a lu suivant celle du tǐ 81.

92 *Hwá kyŏ*[5], cornet de l'orchestre de cortège III *b*); tuyau en bois renforcé de cercles de cuivre, pointu aux deux bouts, bombé au milieu : longueur, 5p,4612; diamètre supérieur, 0,0768; diamètre médian, 0,432; diamètre inférieur, 0,0864; cháo de bois, long de 0,729.

92. Hwá kyŏ (N° 102, liv. 9, f. 8).

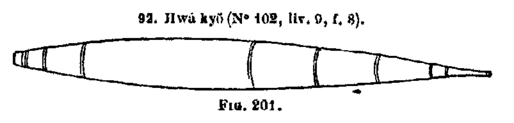


Fig. 201.

93 *Mông-koù kyŏ*[6], cornet mongol de l'orchestre de cortège III *b*); tuyau conique en bois, en deux parties qui s'ajustent, cerclé de cuivre; longueur du tuyau, 4p,731 + 3p,529; — diamètre de la bouche, cornet mâle 0,0345, cornet femelle 0,0285; — pavillon en cuivre : longueur, 1,0729; diamètre inférieur, 0,729; cháo en corne.

93. Mông-koù kyŏ (N° 102, liv. 9, f. 14).

Fig. 202.

C'est un instrument de cette famille que Twán Ngān-tsyĕ[7] mentionne sous le nom de *ngâi kyā* (corne de mouton et cháo de roseau).

94 *Kǐn kheoù kyŏ*[8], hautbois de l'orchestre de cortège III *b*); tuyau conique en bois sculpté pour figurer les nœuds d'un bambou; longueur, 0p,989; diamètre supérieur, 0,0313; diamètre inférieur, 0,0939; — embouchure en cuivre en forme de gourde avec un plateau courbe au-dessus et au-dessous, longueur, 0,216; — pavillon en cuivre : longueur, 0,486; diamètre, 0,432; cháo en roseau entrant dans l'embouchure de 0,063. Même notation que pour le syāo 77; les distances des trous sont données par le n° 65, les autres longueurs sont fournies par le n° 67.

94. Kǐn kheoù kyŏ (N° 102, liv. 9, f. 13).

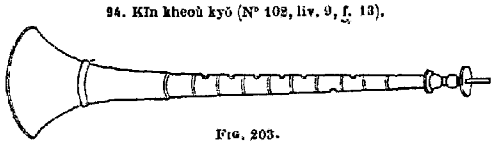
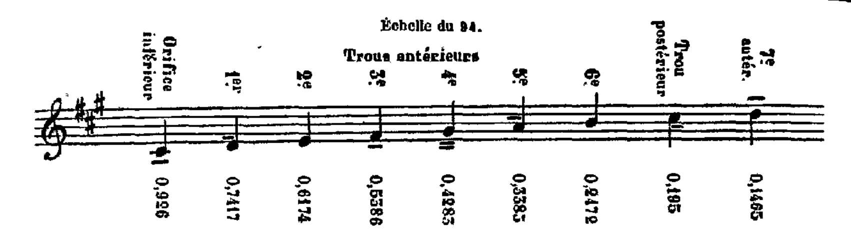


Fig. 203.

1. N° 67, liv. 38, f. 4. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.
2. N° 102, liv. 9, f. 43 v°. — N° 22 (Y. l. t., liv. 124, section *kyā*, ff. 1 à 3)
3. N° 67, liv. 38, f. 5. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.
4. N° 109, pp. 122, 164, 169, 225.
5. N° 67, liv. 24, ff. 21 r°, 23, 24. — N° 64, liv. 185, f. 2 r°.
6. N° 67, liv. 34, ff. 22 r°, 24, 25.
7. N° 94 (Y. l. t., liv. 37, f. 2, etc.).
8. N° 67, liv. 34, ff. 21 v°, 24. — N° 65, liv. 33, ff. 32, 33.



95 *Hài tĭ*[1], flûte marine, de l'orchestre de triomphe IV *a*); petit modèle du précédent; longueur du tuyau, 0m,620; diamètre supérieur, 0,030; diamètre inférieur, 0,080; longueur de l'embouchure, 0,160; — longueur du pavillon, 0,170; diamètre du pavillon, 0,220. L'échelle n'est pas donnée.

96 *Soū-eūl-nái*, alias *swò-nā*[2] (persan zournâ et sournâ, Kâchgar sournei), hautbois de l'orchestre musulman, ressemblant à celui de l'orchestre de cortège; l'un ou l'autre, peut-être l'un et l'autre sont fréquents dans les rues de Péking sous le nom de swò-nā; tuyau de bois, longueur, 1m,414; diamètre supérieur, 0,0301; diamètre inférieur, 0,2551; — embouchure formée d'un tuyau de cuivre traversant un plateau; longueur totale 0,3105; elle entre dans le tuyau de 0,133 et porte un cháo, longueur 0,035, en roseau, dont l'ouverture supérieure est large de 0,024; — pavillon en cuivre. Notation du tĭ 81. Echelles[3] :

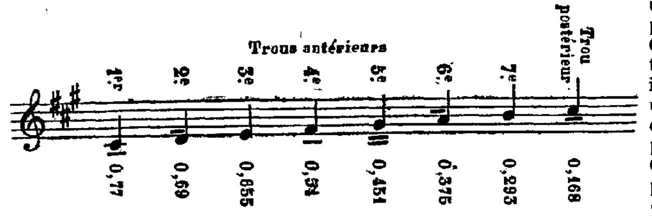


97 *Tĕ-lĭ*[4] (te-liñ), hautbois des orchestres tibétains, semblables au précédent, même notation. Deux modèles; hautbois de l'orchestre *a*) : longueur totale, 1m,500; longueur du tuyau de bois, 0,972; — hautbois de l'orchestre *b*) : longueur totale, 1,650; longueur du tuyau de bois, 1,024.

98 *Nyĕ-teoū-kyāng*[5] (comparez birman hnè, trompette), hautbois de l'orchestre birman *a*); tuyau de bois sculpté à l'imitation des nœuds du bambou, surmonté d'un tuyau de cuivre traversant un plateau; cháo de roseau; pavillon de cuivre; longueur du tuyau, 1m,320; diamètre supérieur externe, 0,095; longueur du pavillon, 0,680; diamètre de l'orifice inférieur, 0,590.

99 *Nyĕ-nyĕ-teoū-kyāng*[6], petit hautbois de l'orchestre birman *a*), semblable à l'autre, sauf par le pavillon qui est en bois; longueur du tuyau, 0m,860; longueur du pavillon, 0,200; diamètre du pavillon, 0,330.

100 *Pā-lă-màn*[7] (comparez turk bâlâbân, grosse caisse?) hautbois de l'orchestre musulman, tout en bois, sauf le cháo en roseau et un plateau en cuivre tout près de la bouche. Tuyau à orifice inférieur fermé, sauf un petit trou dont on n'indique pas la place précise : longueur, 0m,940; diamètre supérieur interne, 0,040; diamètre inférieur interne, 0,060. En haut se place un second tuyau surmonté du cháo; longueur du cháo, 0,273; partie entrant dans le tuyau, 0,059; diamètre de l'orifice supérieur, 0,029. Même notation que celle du tĭ 81. Ech. ci-contre.



1. N° 67, liv. 34, ff. 22 v°, 24, 25.
2. N° 67, liv. 38, ff. 6 v°, 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°. — N° 109, p. 405 (35*a*).
3. L'échelle vulgaire provient du n° 105, liv. 12, f. 9.
4. N° 67, liv. 38, f. 8 r°. — N° 65, liv. 33, f. 21.
5. N° 67, liv. 38, ff. 9, 10.
6. N° 67, liv. 38, ff. 9, 10.
7. N° 67, liv. 38, ff. 6, 7 N° 65, liv. 33, f. 21 r°.

Ocarinas.

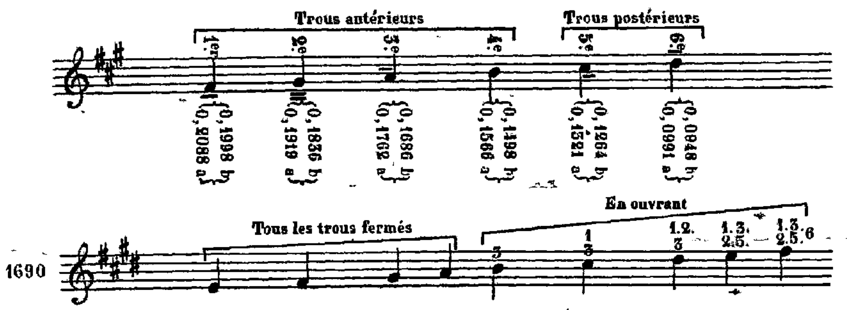
101. Hyuēn (N° 102, liv. 8, f. 59).

Fig. 204.

101 *Hyuēn*[1], récipient en terre cuite, en forme d'œuf pointu en haut et dont le gros bout serait remplacé par une surface plane; la section est elliptique, et non pas circulaire. La bouche est à la pointe; quatre trous en avant, deux trous en arrière; la bouche est aussi trou d'émission. Deux formats usuels, *a*) hwâng-tchōng valant 8 hwâng-tchōng; *b*) tá-lyû valant 7 hwâng-tchōng.

	a)	*b*)
Hauteur interne	0P,223	0P,2133
Grand diamètre à la base	0,1168	0,1117
Grand diamètre aux 2/3 de la hauteur à partir du sommet	0,1717	0,1642

nombre des tuyaux : *yû* **104** à 36 tuyaux, le plus long ayant 4P,2, mais réduit à 23 tuyaux au temps de Yìng Châo; *hwò* **105** à 13 tuyaux; *tchhâo* **106**, chēng de grande taille, à 19 tuyaux au moins. A l'époque mongole on trouve aussi plusieurs désignations : *tchhâo chēng* et *hwò chēng* à 19 tuyaux, le tchhâo plus grand que le hwò; *jwén yû phâo* **107** à 13 tuyaux, *kyeoû yâo phâo* **108** à 9 tuyaux, *tshï sīng phâo* **109** à 7 tuyaux. Cet instrument est mentionné dans le *Yï tsï* à l'époque de l'empereur Chwén et dans les odes du *Chï kīng;* il donne son nom sous les Tcheoū au maître des orgues, *chēng chī*, qui a la direction de la plupart des instruments à vent. L'invention en est attribuée à Nyù-kwa, souverain mythique qui succéda à Foū-hi. Les barbares connaissaient aussi cet instrument[6]; le Korye avait le *hoû loû chēng* **110**, dont le réservoir était fait d'une gourde : d'après les origines de la civilisation coréenne, il ne serait pas surprenant que l'orgue, importé de Chine, se fût maintenu au Korye



Les quatre trous marqués en noir sont ceux de la face antérieure; les deux plus élevés appartiennent à la face postérieure qui est censée vue directement; les trous sont numérotés à partir de la base. Les dimensions du *Hwéi tyèn thoû* diffèrent de celles du *Lyû lyù tchéng yí;* dans celui-ci l'instrument a 5 trous (3 + 2); actuellement il en a 6 (4 + 2). D'après le *Wén myâo li yŏ tchi*[2], l'ocarina a cinq trous, les trous 1, 2, 3, 5, 6. L'échelle est donnée ci-dessus; les quatre premières notes s'obtiennent en variant la force du souffle. D'après les indications plus récentes, au contraire (N° 20 *a*), liv. 1), on débouche successivement les trous 1 à 6; avec tous les trous bouchés, on obtient le *mi*. Notation du syâo **77**.

Le hyuēn est associé à la flûte tchhi par le *Chï kīng;* il s'est maintenu jusqu'aujourd'hui dans la musique rituelle. Les plus anciens exemplaires étaient, semble-t-il, à deux ou trois trous; sous les Sóng, années king-yeoū (1034-1037), on parle d'un instrument à huit trous. On appelait *kyáo* **102** un ocarina de plus grande taille[3]. Ces instruments ont inspiré les ocarinas construits pour la première fois il y a une trentaine d'années en Italie[4].

Instruments à réservoir d'air.

103 *Chēng*[5], orgue à bouche. Ce nom générique désigne plusieurs espèces qui se distinguaient par le

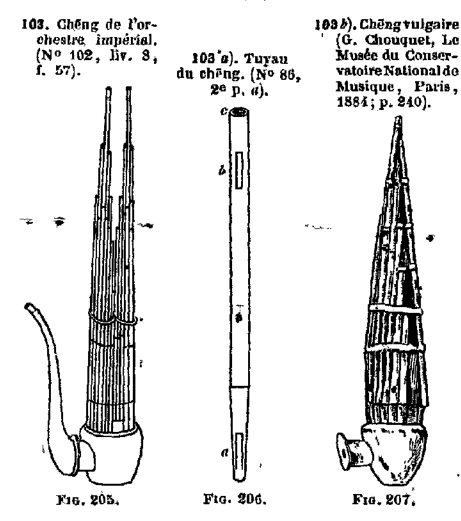
en gardant exactement sa construction première; en effet, le chēng avait d'abord pour réservoir une gourde, et on note sous les Thâng qu'au sud du Kyāng la gourde est encore employée, que les anches y sont des languettes de bambou; dans le nord, au contraire, on a remplacé le bambou par le métal, la gourde par un récipient de bois creusé. C'est aussi du sud, de Birmanie, que viennent à la cour de Chine, à la fin du VIIIe siècle, des orgues de ce type, mais diverses de format, de construction et d'accord. Quelques-unes ont deux ou trois cornes de bœuf ou défenses d'éléphant tenant lieu de tuyaux; d'autres ont des languettes doubles, *chwāng hwâng;* on en remarque surtout deux de grande dimension, à 16 tuyaux, les tuyaux les plus longs ayant 4P,85 : ce sont presque les instruments dont Yìng Châo constatait l'existence au temps des Hán. En lisant ces descriptions, on pense naturellement au khen laotien, si répandu dans toute l'Indo-Chine et dont il n'est pas jusqu'au nom qui ne rappelle le mot chēng, si l'on tient compte de la permutation fréquente dans cette région entre kh et ch (écrit souvent x).

Au contraire, l'instrument **111** offert en 1260-1263 par un pays musulman[7] et accordé ensuite à l'harmonie chinoise par un fonctionnaire du bureau de la Musique, n'est pas de ce type : il avait des anches et 90 tuyaux de bambou, un buffet vertical en bois sculpté, pointu en haut, un soufflet, *fōng náng*, mû

1. N° 67, liv. 33, ff. 12, 13. — N° 65, liv. 33, f. 17 v°. — N° 86, 2e partie *a*), ff. 69 à 76. — N° 64, liv. 183, f. 17 r°.
2. N° 17, sect. *Yŏ khi tsáo fă*, f. 8.
3. N° 2, *Syao ya. Hŏ jên seu*. — N° 13, p. 257. — N° 63, liv. 128, section *kauo n*, ff. 1 à 10.
4. N° 109, p. 248 (196).
5. N° 22 (Y. l. t., liv. 126, f. 7). — N° 51, liv. 68, f. 8 v°. — N° 1, *Yi tsi*. — N° 14, p. 58. — N° 2, *Wang fong, Kyun tseu yang yang*. — N° 13, p. 76. — N° 6, liv. 23, *cheng chi*. — N° 9, tome II, pp. 60 à 62.
6. N° 62, liv. 126, f. 8 v°. — N° 45, liv. 29, f. 11 r°. — N° 46, liv. 222 *c*), f. 16 r°, v°.
7. N° 51 (Y. l. t., liv. 126, ff. 22, 23).

par un homme, et une sorte de clavier de 15 touches (?) ou tubes actionnés à la main par un autre homme; de plus, un paon sculpté ouvrait les ailes et dansait en mesure.

Les chēng des orchestres impériaux actuels[1] sont de deux formats. Le grand chēng se compose d'un récipient en bois dur formant réservoir d'air, portant un tuyau d'insufflation montant et légèrement recourbé; ces deux pièces réunies ressemblent assez à une théière avec son goulot : diamètre du réservoir, haut, 0m,2375, bas, 0,1187; hauteur du réservoir, 0,2196. Le tuyau d'insufflation est en deux parties, une courte horizontale, *tswéi*, percée d'un trou carré de 0,0439 de côté; un bec ascendant de 0,729 de long. Dans le réservoir et s'enfonçant à travers le couvercle sont fixés verticalement 17 tuyaux fermés en bas, tous de diamètre 0,0165; quatorze sont rangés sur deux tiers opposés, de la circonférence, trois au milieu; les plus longs sont médians dans chaque arc de circonférence; on trouve qu'ainsi le chēng ressemble à la queue du phénix et on le nomme *fōng chēng*. La partie inférieure des tuyaux est en bois dur, la partie extérieure en bambou. Près du pied du tuyau, à une hauteur de 0,08, s'ouvre un petit trou rectangulaire, *hwâng kheoù*, muni d'une anche libre en cuivre que l'on compare à la langue d'un moineau; à l'extrémité de l'anche on met une goutte de cire; si la goutte de cire est lourde, le son baisse : c'est ainsi que l'on accorde l'instrument. Plus haut dans le tuyau s'ouvre le *chīn kheoù* ou *tchhoū yīn khòng*, trou d'émission, de forme rectangulaire, tourné vers l'intérieur de la circonférence (dimensions, $0{,}0729 \times 0{,}00720$). Un autre trou, *khi khòng*, trou d'air, est ménagé à la face interne de trois des tuyaux, à la face externe des autres, à peu de distance au-dessus du couvercle du réservoir; l'air qui passe par le tuyau ne produit aucun son tant que le trou d'air est ouvert; le trou d'air étant fermé, l'air fait vibrer l'anche et le tuyau.



103. Chēng de l'orchestre impérial. (No 102, liv. 3, f. 57). — Fig. 205.

103 a). Tuyau du chēng. (No 86, 2e p. a). — Fig. 206.

103 b). Chēng vulgaire (G. Chouquet, Le Musée du Conservatoire National de Musique, Paris, 1884; p. 240). — Fig. 207.

Il existe un rapport empirique entre les dimensions de l'anche et celles du tuyau, puisque les vibrations de l'anche et celles de la colonne d'air doivent être synchroniques. La longueur des tuyaux est fixée, aussi bien que la distance *ab* entre le trou de l'anche et le trou d'émission : seule cette dernière longueur paraît essentielle, puisque le trou d'émission limite la colonne d'air; mais la colonne supérieure au trou d'émission ne réagit-elle pas aussi, puisqu'on a deux sons différents avec deux tuyaux où la longueur *ab* est la même, mais où la longueur *ac* (longueur totale du tuyau) diffère? Les numéros en chiffres romains désignant les tuyaux sont ceux de la nomenclature chinoise, qui commence par la face antérieure à droite et va toujours vers la gauche.

		distances *ab*	longueurs *ac*	notes
1.	XV	0,8505	1,0688	si_3
2.	VI	0,7560	1,0688	$ut\sharp_3$
3.	VII	0,7560	0,8017	$ut\sharp_4$
4.	V	0,6720	1,3880	$ré\sharp_4$
5.	XIV	0,6012	1,3880	mi_3
6.	IV	0,5344	1,0688	$fa\sharp_3$
7.	III	0,4750	0,8017	$sol\sharp_2$
8.	XVI	0,4750	0,8017	$sol\sharp_3$
9.	II	0,4252	0,6012	la_3
10.	I	0,4252	0,4392	la_4
11.	IX	0,4016	0,4392	$la\sharp_3$
12.	XII	0,3780	0,3017	si_4
13.	XI	0,3360	0,6012	$ut\sharp_5$
14.	X	0,3006	0,4392	$ré\sharp_5$
15.	XVII	0,3006	0,6012	$ré\sharp_5$
16.	XIII	0,2672	1,0688	mi_4
17.	VIII	0,2375	0,6012	$fa\sharp_4$

On voit toutefois par les tuyaux 7-8, 9-10 et 14-15 que la longueur *bc* n'est pas seule en jeu pour hausser le son d'une octave; l'anche a un rôle important. Le texte qui m'indique les notes, emploie d'habitude la gamme chromatique de 15 notes à l'octave; mais cette gamme ne comporte pas la note keoū donnée par le tuyau 11; on aurait donc pour le cas présent gardé 13 degrés chromatiques à l'octave, et l'échelle serait la suivante, puisqu'on avertit explicitement que la note tchhĭ est celle de la flûte traversière : $sol\sharp_2$ $ut\sharp_3$ *mi fa# sol# la la# si* $ut\sharp_4$ *ré# mi fa# la si* $ut\sharp_5$ *ré#*.

Le petit chēng des orchestres impériaux est un peu inférieur comme dimensions; il a également 17 tuyaux, mais quatre (I, IX, XVI, XVII) ne sont pas munis d'anches et sont muets; d'ailleurs, par suite de l'ignorance des exécutants, même le grand chēng n'est pas toujours complet et, d'après le *Lyŭ lyù tchéng yi*, il en existait à la cour des Rites des exemplaires dont deux ou trois tuyaux étaient muets. L'échelle des petits chēng n'a pas la note keoū : si_3 $ut\sharp_4$ *ré# mi fa# sol# la si* $ut\sharp_4$ *ré# mi fa# la*. D'ailleurs les notes fournies par les tuyaux isolés ne forment pas la véritable échelle; très souvent on fait parler deux tuyaux à la fois pour obtenir un seul son. Voir p. 163 l'échelle indiquée par le *Tá tshīng hwéi tyèn*[2]. On remarquera que le tuyau IX et la note keoū sont écartés. Pour le petit chēng, le doigté est le même, sauf les exceptions marquées à l'échelle. Aux deux orgues indiquées ci-dessus et qui donnent les *lyŭ* mâles, répondent deux orgues semblables fournissant les *lyù* femelles[3].

L'échelle du chēng n'était pas tout à fait la même à la fin du XVIIe siècle[4], probablement mi_3 *fa# sol# la* $ut\sharp_4$ *ré#*, plus même série à l'octave, plus peut-être quelques demi-tons tels que *sol* et *la*; mais le doigté

1. No 67, liv. 33, ff. 9 à 11. — No 86, 2e part. a), ff. 37 à 50. — No 17, sect. *Yo khi tsáo fa*, ff. 1 à 9. — No 107. — No 109, p. 178. — No 64. *187* [?], ff. 12 vo, 16 vo [?].

2. No 65, liv. 33, ff. 16, 17.

3. No 86, 2e part. a), ff. 49, 50.

4. No 17, sect. *Yo khi tsáo fa*, loco cit.



ancien est sur beaucoup de points identique au doigté moderne. L'emploi simultané de deux ou trois tuyaux, peut-être davantage, est bien expliqué, malgré quelques obscurités de détail, par Tchhên Yàng[1] pour le chêng à 19 tuyaux : c'était l'instrument officiel de l'époque, instrument perfectionné, capable de fournir trois octaves; mais les musiciens le trouvaient trop difficile.

Les instruments **103** *b*), qui sont aujourd'hui dans l'usage vulgaire[2], n'ont, comme le petit chêng, que 13 tuyaux à anche; ils sont plus allongés et plus minces que ceux du Palais; le tuyau d'aspiration est réduit à la partie horizontale et privé du long bec montant. L'échelle usuelle paraît être *si*$_2$ *ut*♯$_3$ *ré*♯ *mi fa*♯ *sol*♯ *la si ut*♯$_4$ *ré*♯ *mi* ou *mi*$_3$ *fa*♯ *sol*♯ *la si ut*♯$_4$ *ré*♯ *mi fa*♯ *sol*♯ *la si*. Voici, d'après M. Eastlake, un air très répandu connu sous le nom de *Pă pàn*.



CHAPITRE X

INSTRUMENTS A CORDES

On a expliqué plus haut (pp. 93 et 112) la division de l'octave en 14 degrés pour les tuyaux, en 12 degrés pour les cordes, et l'on a indiqué la confusion qui en résulte dans les rapports harmoniques, le trouble de la notion de degré, de note; en ces conditions, je ne sais comment est pratiqué l'accord des instruments de diverses classes devant jouer ensemble, d'autant que la musique rituelle, principalement en question, ne connaît pour les accords plaqués que l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte. A cette circonstance, jointe à l'usage unique des quintes justes pour la détermination des notes de l'octave, est dû le peu de justesse pour nos oreilles de la musique chinoise. En réalité la pratique n'est pas exactement celle qui résulterait des principes stricts, du moins pour le khìn, l'instrument à cordes essentiellement classique; car pour les autres, mes documents uniquement officiels n'indiquent pas autre chose que les notes de l'échelle officielle. Le khìn n'a ni l'échelle de 14 degrés, ni l'échelle par quintes justes : il a employé dès l'origine et a toujours conservé pour la corde une division purement acoustique; d'où résulte une échelle intermédiaire entre l'échelle officielle et l'échelle obtenue par quintes justes.

Instruments à cordes pincées.

112 *Khìn*[3], caisse sonore allongée à fond plat, à table d'harmonie légèrement bombée; le profil longitudinal est rectiligne, le profil transversal forme un arc très court d'une grande circonférence. Table d'harmonie en bois d'éléococca, fond en bois de catalpa; ce corps est enduit d'un vernis spécial. L'instrument est posé devant l'exécutant sur une table rectangulaire, dont le dessus, formé de deux tablettes parallèles et muni d'ouvertures, sert de caisse de résonance. L'extrémité étroite, dite queue ou arrière, est à gauche du musicien; sur le côté (gauche) opposé à l'exécutant sont incrustés treize ronds d'ivoire

112. Khìn (Nº 86, 2e part. *b*).

FIG. 208.

1. Nº 99 (Y. l. t., liv. 126, ff. 15, 16).
2. Nº 107, liv. 12, f. 8. — Nº 107.
3. Nº 65, liv. 33, ff. 14, 15. — Nº 67, liv. 32, ff. 16, 17. — Nº 103 sections *Khìn tchi*, *Khìn chi*. — Nº 64, liv. 183, f. 16.

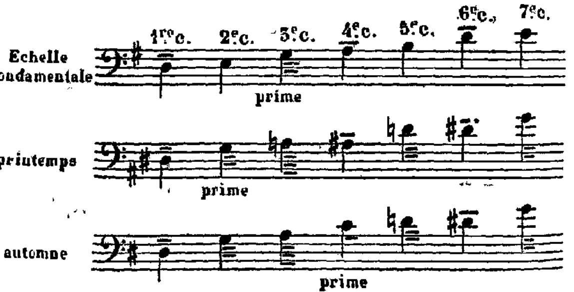
ou de nacre, *hwēi*, qui servent de tons. Le fond est percé de deux longues ouïes rectangulaires; deux petits pieds soutiennent l'extrémité droite ou front; à deux boutons arrondis placés au quart de la longueur à partir de l'arrière sont attachées les cordes, trois au bouton de droite, quatre à celui de gauche; elles sont tendues au moyen de chevilles qui sont insérées dans le fond de l'instrument suivant une ligne correspondant à un cheval et placé vers le front.

TERMINOLOGIE ET DIMENSIONS[1]

Longueur totale	3m,159
Largeur du front (*fōng ngō*, front du phénix)	0,5103
Largeur aux épaules (*syēn jên kyēn*, épaules du génie)	0,5832
Largeur aux lombes (*yāo*) / Largeur aux queues (*tsyāo wèi*, queues brûlées)	0,4371
Hauteur du chevalet-chevillier (*yǒ chān*, montagne)	0,0486
Largeur du chevalet-chevillier	0,0243
Largeur de la bouche ou gencive du dragon (*lōng kheoù*, *lōng yin*) jouant le rôle de sillet entre les queues	0,1215
Epaisseur à la bouche	0,1215
Fond, ouïe centrale (*lōng tchhi*, étang du dragon)	0,0648 × 0,6227
Fond, ouïe postérieure (*fōng tchhi*, étang du phénix)	0,0648 × 0,2511
Hauteur des pieds (*foù tchàng*, paumes de canard)	0,1134
Hauteur des boutons (*yên tsoù*, pattes d'oie)	0,0891
Fond, ouïe transversale antérieure où passent les chevilles (*tchèn tchhi*)	0,0567 × 0,3726
Longueur des chevilles (*tchèn*)	0,1530

Les chevilles, soit en bois, soit en pierre, au nombre de sept, sont rangées dans l'ouïe transversale et tournent à frottement dans la table d'harmonie appliquée à cet endroit contre le fond; la cheville est dans la partie supérieure percée d'un canal parallèle à l'axe, puis infléchi à angle droit, de sorte que l'orifice inférieur soit sur le côté de la cheville juste au-dessous du fond du khin. Par ce canal passe une mèche de soie qui fait boucle à la hauteur du chevalet, s'enroule autour de la cheville à partir de l'orifice inférieur, puis retombe en torsade. En tournant la cheville, on accroît la tension de la mèche, qui tend la corde nouée dans la boucle sur le chevalet.

Echelles officielles : fondamentale (en koū-syên) — printemps (en kyă-tchōng) — automne (en nân-lyù).



Les cordes, du chevalet au faux sillet, mesurent 2p,916; elles sont de soie; le fil, *lwên*, est formé de 36 baves, *kyèn* : 1re corde (extérieure ou gauche), 108 fils; — 2e corde, 96 fils; — 3e corde, 81 fils; — 4e corde, 72 fils; — 5e corde, 64 fils; — 6e corde, 54 fils; — 7e corde (intérieure ou droite), 48 fils. Ces nombres sont les mêmes que ceux qui expriment la longueur des cinq premiers lyŭ dans le système classique. Les tons ou marques se comptent à partir de la droite (front); les intervalles ne sont ni tempérés ni pythagoriciens[2].

Pour la musique officielle, le khin est aujourd'hui accordé sur le chalumeau; la 1re corde donne hŏ = ré et peut être montée d'un lyŭ[3].

La difficulté d'appliquer au khin la gamme officielle des Tshing paraît dans cette échelle à la distance excessive ré# sol ou mi sol#; de plus, même en partant de ré#, la division en parties aliquotes simples ne peut reproduire les notes officielles; ainsi les tierces de ré♮ seraient fa♮ et fa× (sol), notes absentes de la gamme (voir ci-dessous et p. 112).

Laissant désormais de côté l'accord officiel, je m'occuperai seulement de la musique classique des lettrés. Tous les autres instruments sont, en effet, abandonnés à des professionnels assez peu estimés, au plus en joue-t-on par désœuvrement, dans le peuple, dans la partie la moins relevée des classes moyennes, chez les gens qui fréquentent les théâtres et recherchent les plaisirs vulgaires. Le khin, au contraire, est estimé de l'aristocratie intellectuelle, qui le pratique encore un peu. De là la saveur poétique de sa terminologie, le symbolisme de ses formes, les préceptes minutieux pour le choix de son bois, la confection de ses cordes; de nombreuses légendes et anecdotes s'y rattachent où figurent les plus grands sages, y compris Confucius; à le fabriquer des luthiers sont devenus célèbres et depuis le VIe siècle ont laissé leur nom jusqu'à nous : toute une littérature est consacrée à cet instrument.

Foŭ-hi, le premier souverain mythique, inventa le khin, qui est ainsi l'instrument par excellence de la race chinoise, le cheng, pour antique qu'il soit, appartenant un peu aux barbares. Foŭ-hi prit du bois d'éléococca; il fit la table d'harmonie arrondie comme le ciel, le fond plat comme la terre; l'étang du dragon a huit pouces pour agir sur les huit vents, l'étang du phénix a quatre pouces pour imiter les quatre saisons; les cinq cordes représentent les cinq éléments; les sept cordes, Wên wâng ayant ajouté la 6e et Woù wâng la 7e, correspondent aux sept corps célestes. A l'époque historique, nous trouvons le khin mentionné dans le *Yì li*, dans le *Tcheoū li*, dans le *Yuĕ ling*[4], pour les cérémonies les plus solennelles. Confucius, à la maison, en promenade, en voyage, avait toujours son khin avec lui; il en jouait devant ses disciples et leur expliquait le sens caché des mélodies; il en jouait avec le même calme dans le danger et montrait ainsi sa grandeur d'âme. Yù Pŏ-yà, qui vivait probablement au IVe siècle avant l'ère chrétienne, est connu uniquement pour son talent sur le khin, qui découlait de son élévation morale : un seul musicien

1. Ces dimensions ne sont pas rigoureusement observées. Pour le fond du khin, voir la fig. du tchwên 204; toutefois les ouïes du khin sont rectangulaires, non rondes, et placées différemment.

2. N° 67, liv. 32, ff. 16, 17. — N° 65, liv. 33, ff. 14, 15. — N° 103, sect. *Tong hwei twên*. — N° 86, 2e partie *b*), f. 4.

3. N° 65, liv. 33, f. 14 v°. — N° 67, liv. 30. — N° 86. 2e partie f. 17, etc. — N° 20 *a*), liv. 1er, ff. 21, 22.

4. Nos 7, 6, 8.

Tchōng Tseù-khi, était capable de le comprendre; Tseù-khi étant mort, Pŏ-yâ renonça à son instrument.

Il subsiste du IIe siècle P. C. une liste d'airs pour le khîn due au musicien et lettré Tshâi Yōng[1]. Celui-ci donne le titre, indique les circonstances, souvent légendaires, où la poésie a été composée; fréquemment, sous un titre et sur un sujet connus, un chant nouveau avait cours, était mis en musique : ainsi pour les pièces intitulées *Loŭ ming, Fâ thân, Tcheoū yù,* qui diffèrent des odes de même nom du *Chī king*[2]. Les auteurs indiqués sont parfois des inconnus, parfois Tcheoū kōng, Wên wâng[3], Yû Pŏ-yâ; Confucius serait l'un des plus féconds de ces compositeurs anciens : beaucoup de ces attributions sont évidemment fictives, et elles jettent la suspicion sur les moins invraisemblables. L'ouvrage n'est guère plus qu'une liste bibliographique et ne contient pas un mot de musique. Des titres d'airs pour le khîn et pour d'autres instruments sont accompagnés d'indications aussi légendaires dans plusieurs autres ouvrages : *Yŏ foù koù thi yâo kyâi*[4], *Yŏ choū*[5], *Khîn khyŭ phoù loŭ*[6]. Mais ces notices ne nous apprennent pas si les chants anciens qu'elles citent, subsistaient à l'époque où elles étaient rédigées; de plus, comme le *Khîn tshâo,* elles n'ont rien de musical. Un même titre a servi à une série de poésies qui n'avaient presque rien de commun; les mélodies étaient dans le domaine public; un air connu, tel quel ou légèrement modifié, était adapté à un chant nouveau; plus rarement un air était inventé soit pour une ancienne chanson, soit pour un poème neuf. La confusion est donc grande. Les lettrés se sont, comme il est naturel, occupés surtout des poèmes; ils en ont noté l'origine et les transformations, laissant dans la pénombre la phrase musicale qui n'existait que quand elle était exécutée et entendue, qui demeurait inexprimable en langage ordinaire. La notation musicale même était insuffisante à en exposer le détail; elle n'était accessible qu'au petit nombre. Les habitudes du langage s'étant ainsi établies, nous pouvons assez rarement affirmer que l'auteur entend parler de la mélodie, et non pas du poème (voir pp. 187, 190, 200, etc.). Il se peut donc qu'auprès des textes poétiques qui ont certainement varié, les airs classiques aient duré fort longtemps; il se peut que quelques-uns aient été transmis à peu près fidèlement de l'antiquité aux Thâng et des Thâng jusqu'à nous; la persistance reconnue de la construction du khîn à 7 cordes, la division de la corde en parties aliquotes simples, plus tard la nature de la notation, étaient propres à faciliter cette longévité de la phrase musicale, encore mieux que le respect de la tradition inné aux écoles chinoises. Mais, si cela est possible, nous ne saurions affirmer que cela est réel; et comme, parmi les airs classiques écrits qui sont exécutés aujourd'hui, plusieurs offrent des textes musicaux multiples, assez divergents, il est évident que ceux-ci ne sont pas indemnes, et il devient douteux que les autres aient échappé aux injures du temps (voir pp. 187, 190, etc.). Un ouvrage contemporain, le *Thyēn wên kŏ khîn phoù*[7], renferme plusieurs airs déjà cités par les listes anciennes et attribués à Confucius et à d'autres personnages antiques; il donne aussi des airs dont il fait remonter l'origine à l'époque des Thâng[8] : mais ces assertions ne doivent être acceptées qu'avec toutes les réserves formulées plus haut. Seule une étude du style musical des diverses pièces classiques pourrait fournir quelque clarté.

Depuis l'antiquité historique et légendaire, le khîn est resté essentiellement le même. On parle, il est vrai, de variations : le premier khîn de Foŭ-hī avait 27 cordes, il fut ensuite réduit à 13; on cite aussi des instruments à 20 cordes, à 12 cordes, et l'on trouve dans l'orchestre impérial des Sóng et des Yuên des khîn à 1, à 3, à 5, à 7, à 9 cordes[9]. Mais ces formes anciennes ou aberrantes n'ont existé qu'à l'état sporadique. La division en parties aliquotes simples étant

Longueurs proportionnelles du chevalet-chevillier au :			Rapports des vibrations		Intervalles	Notes
sillet	1		1		1me	*mi* 2
13e ton		7/8		8/7	2de maj.	*fa*
12e —	5/6		6/5		3ce min.	*sol*
11e —		4/5		5/4	3ce maj.	*sol* #
10e —	3/4		4/3		4te	*la*
9e —		2/3		3/2	5te	*si*
8e —	3/5		5/3		6te maj.	*ut* # 3
7e —	1/2		2		8ve	*mi*
6e —		2/5		5/2	10e maj.	*sol* #
5e —	1/3		3		12e	*si*
4e —		1/4		4	15e	*mi* 4
3e —	1/5		5		17e maj.	*sol* #
2e —		1/6		6	19e	*si*
1er —	1/8		8		22e	*mi* 5

très facile à réaliser, fût-ce au moyen d'une simple bande de papier ou d'étoffe pliée en 4, puis en 5, puis en 6[10], il y a des chances pour que, comme l'affirment les auteurs, cette échelle exacte ou transposée se soit maintenue depuis l'origine. Tchoū Hī[11] se plaint toutefois que, depuis une époque récente, des joueurs de khîn prenaient le tchóng-lyù (*la*) comme tierce du hwâng-tchōng (*mi*); il paraît entendre non seulement que la corde qui aurait dû être accordée en *sol*# était accordée en *la*, mais aussi que sur la corde du hwâng-tchōng la note kyŏ (tierce) était prise trop haut; mais,

1. N° 91. Le *Khîn tshâo* forme deux livres et un supplément, contenant respectivement 26, 24 et 8 notices. Les 24 pièces citées dans le livre 2 sont désignées comme « chants mêlés de Hô-kyēn » : on sait le rôle du roi de Hô-kyēn dans les premiers travaux pour la restitution des anciens livres, mais le patronage ainsi invoqué n'implique pas l'authenticité des pièces. Quelques-unes de celles-ci sont récentes : une (n° 20) est attribuée au général Hwŏ Khyù-ping († 117 A. C.; voir n° 36, liv. 55, f. 4, etc.); la suivante est relative à une femme du Palais qui fut donnée en mariage au chef des Huns (voir p. 82, note 6; p. 190).

2. N° 2, *Syao yà, Loŭ ming; Wêi fōng, Fâ thân; Châo nân, Tcheoū yù.* — N° 13, pp. 174, 117, 28.

3. Duc de Tcheoū (1231?-1135?), père de Woù wâng qui conquit le trône impérial.

4. N° 92.

5. N° 69 (Y. l. t., liv. 103, f. 34, etc.).

6. Par le bonze Kyu-yue sous les Sóng (N° 62, liv. 103, f. 34, etc.).

7. N° 101.

8. Parmi les pièces du *Thyēn wên kŏ khîn phoù* dont les titres se trouvent dans les listes anciennes, je citerai : *Yi lân* (livre 11), attribué par Tshâi Yōng à Confucius; — *Pŏ syuĕ* (liv. 3), attribué par Kyŭ-yuĕ à Tsēng tseu (505-437), — *Chwēi syen* (liv. 9), attribué par Tshâi Yōng à Pŏ-yâ, par Kyu-yuĕ à Syâng (ou Châng)-lîng Moŭ tseù (époque postérieure à Confucius); — *Tchī tchâo fēi* (liv. 10), attribué par Kyŭ-yuĕ à Moŭ-toŭ tseù, époque de Syuēn, roi de Tshī (455-403), seulement cité par Tshâi Yōng; — *Yeoū lân* (liv. 2), cité par Kyŭ-yuĕ comme pièce de la haute antiquité; — *Woū yĕ thī* (liv. 6), attribué par Kyŭ-yuĕ à Wâng Yi-khing sous Wên tí (423-453); — *Hoû kyā chĭ pă phŏ* (liv. 16), attribué par Kyŭ-yuĕ à Tshâi Yèn, fils de Tshâi Yōng.

Voici d'autre part les titres de pièces musicales que le même recueil donne avec noms d'auteur : *Kin mên chī leoû* (liv. 4), *Wâng yân seù tshun* (liv. 9) par Tî Lyâng-kōng, qui fut subordonné du gouverneur du Ping-tcheoū à l'époque des Thâng; — *Pì thyĕn tshyeoū seù* (liv. 8), par Tshâi Yōng; — *Phîng chā lŏ yén* (livre 10), par Tchhên Tseù-ngâng, période des Thâng; — *Yŭ kŏ* (livre 14), par Lyeoû Tseù-heoû, du Hô-tōng, habitant au Tchhoù-nân, à la même époque; — *Yùn tchou thâ* (liv. 8), par Tong Thing-lân, des Thâng postérieurs (923-936); — *Ki khí* (liv. 14), par Wâng Tsin-choū, époque des Sóng (960-1279).

9. N° 69 (Y. l. t., liv. 103, f. 22, etc.). — N° 48 (Y. l. t., liv. 103, f. 14 r°). — N° 51, liv. 68, f. 7 v°.

10. N° 75, liv. 1, f. 35, etc.

11. N° 26, liv. 66.

malgré cela, il est d'accord avec les historiens[1] pour reconnaître que seuls et plus que tous les autres les joueurs de khîn sont fidèles aux traditions classiques.

a) son pris comme diapason		*b)* son répondant		*c)* son résultant pour la corde à vide
7e corde à vide	$6^{te} = ut\#_3$	4e corde, ton 9	$6^{te} = ut\#_3$	$2^{de} = fa\#_2$
7e corde à vide	$6^{te} = ut\#_3$	5e corde, ton 10	$6^{te} = ut\#_3$	$3^{ce} = sol\#_2$
4e corde, ton 10	$5^{te} = si_2$	6e corde à vide	$5^{te} = si_2$	$5^{te} = si_2$
6e corde à vide	$5^{te} = si_2$	3e corde, ton 9	$5^{te} = si_2$	$1^{me} = mi_2$
5e corde à vide	$3^{ce} = sol\#_2$	2e corde, ton 9	$3^{ce} = sol\#_2$	$6^{te} = ut\#_2$
4e corde à vide	$2^{de} = fa\#_2$	1re corde, ton 9	$2^{de} = fa\#_2$	$5^{te} = si_1$

Accords classiques du khîn.



c), *d)* cordes 1, 3, 6, baissées.
f), *g)*, *e)* corde 5 haussée.
h), *i)* corde 3 baissée.
k), *l)*, *j)* cordes 2, 5, 7, haussées.

Quant à la hauteur absolue de l'accord, Tchoū Hī se plaignait déjà qu'on ne s'en inquiétât guère : au lieu d'accorder sur le hŏ (*mi*) du chalumeau ou de la flûte traversière, comme on faisait, dit-il, sous les Thâng, on accordait (on accorde encore pour la musique privée) au juger (voir p. 86). Aujourd'hui on procède par unisson dans l'ordre ci-dessus; la colonne *c)* du tableau résulte de la colonne *b)*, puisque les tons 9 et 10 donnent la 5te et la 4te; la 1me est identifiée au hwâng-tchōng grave mi_2[2]. On éprouve ensuite la justesse de l'accord en jouant une formule mélodique fixe : elle procède par des notes qui se suivent semblables deux à deux, mais obtenues sur des cordes différentes (par exemple $ut\#_3$ de la 7e corde à vide et $ut\#_3$ au ton 10 de la 5e corde, donc 4te de *sol♯*) et elle se termine par quelques harmoniques, plus propres encore à faire ressortir les dissonances qui auraient échappé d'abord.

Cet accord primitif, le plus répandu, est appelé *tchéng kōng tyáo*, mode principal de 1me; en baissant, *mán*, *hwàn*, ou montant, *kìn*, d'un lyŭ (1/2 ton) certaines cordes, on obtient d'autres systèmes qui sont indiqués sans divergence par le prince Tsâi-yŭ et par le *Tá tshīng hwéi tyèn*[3] (voir colonne ci-contre).

La 1me est marquée partout dans ce tableau : sa place caractérise le système. Le langage vulgaire applique le nom de *kōng*, prime, à la 1re corde, *chāng*, 2de, à la deuxième, et ainsi de suite; de la sorte s'expliquent les noms des systèmes : *c)*, *d)*, systèmes de 1me basse, *mán kōng*, puisque la 1re corde est baissée d'un demi-ton; *f)*, *g)*, *e)*, systèmes de 6te haute, *kìn yù*, puisque la 6te (5e corde) est haussée; *h)*, *i)*, systèmes de 3ce basse, *mán kyŏ*, la 3ce (3e corde) étant baissée; *k)*, *l)*, *j)*, systèmes de 2de aiguë, *tshīng chāng*, la 2de (2e corde) étant haussée[4]. Les systèmes sont désignés aussi par le nom du lyŭ qui est prime, et répondent aux douze gammes du système de kōng; ils sont rangés souvent dans l'ordre des 4tes ascendantes à partir de hwâng-tchōng (*mi*), parce que dans cet ordre, en passant d'un système au suivant, une seule corde à chaque fois est haussée d'un lyŭ : *a)* système de hwâng-tchōng, *f)* système de tchóng-lyù, *k)* système de woû-yi, *d)* système de kyă-tchōng, *i)* système de yî-tsĕ, *b)* système de tá-lyù, *g)* système de jwêi-pīn, *l)* système de yìng-tchōng, *e)* système de koū-syèn, *j)* système de nân-lyù, *c)* système de thái-tsheoū, *h)* système de lîn-tchōng.

1. Par exemple *Kyeoû thang choû*, N° 45, liv. 29, f. 6 v° : « seuls les joueurs de khîn se transmettent encore de vieux airs de Tchheou et de Hân, ainsi que le système aigu et le système du sĕ. »
2. N° 103, section *Hwŏ hyên fă*.
3. N° 85 (Y. l. t., liv. 105, ff. 16, 17). — N° 65, liv. 33, f. 15. — V. la section *Tchéng chi tsoù chĭ eúl tyáo*.
4. Les autres formules de mode indiquées par le n° 103 diffèrent de celles du prince seulement en ce que la 1re corde donne yìng (ré), hwâng (*mi*), tá (*fa*), ou hwâng, tá, thái (*fa♯*), au lieu de jwêi (*la♯*), lîn (*si*), yî (*ut*), ce qui tient à l'emploi d'un autre diapason. Des deux séries en question l'une provient du *Tshĭ hyên khîn thoû*, de Kyâng Pŏ-t., l'autre du *Khîn yuèn*, de Tchào Tseù-ngâng : ce dernier vivait sous les Yuèn.

Tablature du système de prime[1].

Corde	À vide	13e	12e	11e	10e		9e		8e			7e	6e		5e	4e	3e		2e	1er
		7/8 (8/9)	5/6 (27/32)	4/5 (64/81)	3/4	512/729	2/3	81/128	3/5 (16/27)	9/16	128/243	1/2	2/5 (4/9)	32/81	1/3	1/4	1/5 (2/9)	16/81	1/6	1/8
1re	si1	ut#2		ré#	mi		fa#		sol#		la#	si	ut#3	ré#	fa#	si	ut#4	ré#	fa#	si
2e	ut#2	ré#	mi		fa#		sol#		la#	si		ut#3	ré#		sol#	ut#4	ré#		sol#	ut#5
3e	mi2	fa#		sol#		la#	si		ut#3		ré#	mi	fa#	sol#	si	mi4	fa#	sol#	si	mi5
4e	fa#2	sol#		la#	si		ut#3		ré#	mi		fa#	sol#	la#	ut#4	fa#	sol#	la#	ut#5	fa#
5e	sol#2	la#	si		ut#3		ré#	mi		fa#		sol#	la#		ré#4	sol#	la#		ré#5	sol#
6e	si2	ut#3		ré#	mi		fa#		sol#		la#	si	ut#4	ré#	fa#	si	ut#5	ré#	fa#	si
7e	ut#3	ré#	mi		fa#		sol#		la#	si		ut#4	ré#		sol#	ut#5	ré#		sol#	ut#6

Nota. La place de l'indication $\frac{16}{27}$ est un peu à droite du 8e ton.

On remarquera que la place de pression pour les notes ne coïncide pas partout avec les lignes verticales des tons. Quelques calculs très simples montreront la raison des écarts suivants en fixant la fraction répondant à chaque degré :

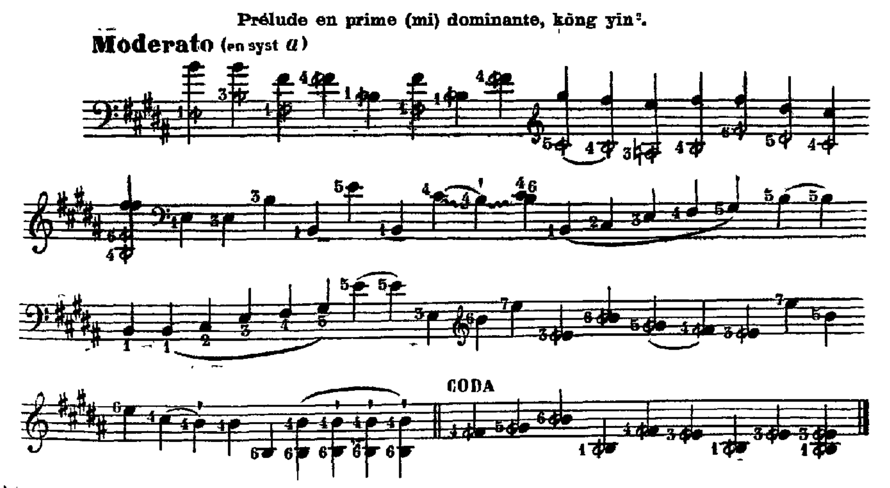
Intervalles.	Fractions vibrantes correspondantes.	Fractions vibrantes.	Tons correspondants.
1re	1	= 1	0
8ve	1/2	= 1/2	7
5te	2/3	= 2/3	9
2de	$2/3 \times 4/3 = 8/9$	$> 7/8$	13
6te maj.	$8/9 \times 2/3 = \frac{16}{27}$	$< 3/5$	8
3ce maj.	$\frac{16}{27} \times 4/3 = \frac{64}{81}$	$< 4/5$	11
7e maj.	$\frac{64}{81} \times 2/3 = \frac{128}{243}$	compris entre 5/9 et 1/2	7
5te dim.	$\frac{128}{243} \times 4/3 = \frac{512}{729}$	compris entre 3/4 et 2/3	10 / 9
4te	3/4	3/4	10
7e min.	$3/4 \times 3/4 = \frac{9}{16}$	compris entre 3/5 et 5/9	8
3ce min.	$\frac{9}{16} \times 3/2 = \frac{27}{32}$	$> 5/6$	12
6te min.	$\frac{27}{32} \times 3/4 = \frac{81}{128}$	compris entre 2/3 et 3/5	9 / 8

La 6te et la 3ce majeures sont prises un peu plus haut que le ton marqué et se rapprochent ainsi des mêmes degrés dans la gamme ancienne des tuyaux (p. 112, note 2). De la tablature fondamentale on tirera facilement les tablatures des autres systèmes.

PRÉLUDES DU SYSTÈME DE PRIME FONDAMENTALE

Les joueurs de khin reconnaissent trois sortes de sons : ceux qu'on tire de la corde résonnant à vide, ou *sàn chēng*; ceux obtenus avec la corde pressée sur la table d'harmonie par un doigt de la main gauche,

Prélude en prime (mi) dominante, kōng yin[2].



dits *ngàn chēng*; ceux pour lesquels le doigt de la main gauche flotte, *fàn*, effleure la corde, et qui sont appelés *fàn chēng*. Les deux premières sortes sont des sons ordinaires; les sons de la troisième sorte sont

1. No 86, 2e partie b), f. 4, etc., et figures.

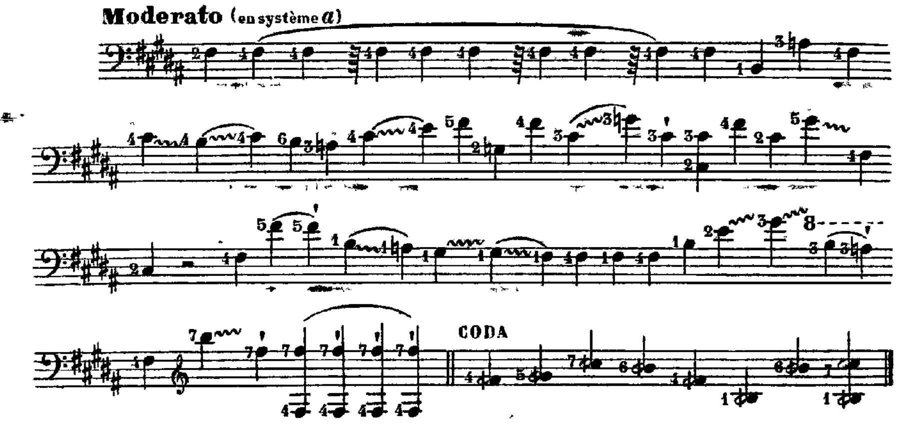
2. No 103, liv. 7. — Dans ce morceau transcrit et dans les suivants les chiffres marquent les cordes du khin.

des harmoniques[1] : ils ont un timbre cristallin très spécial et sont qualifiés de « célestes »; la main gauche doit alors effleurer la corde « comme la libellule rase les eaux, comme l'abeille et le papillon butinent sur les fleurs » [2]. Le doïgté de la main gauche comporte sous un grand nombre de formes des glissés, *yìn*, *ndo*, *tchwáng*, *teou*, *tchoŭ*, *tyáo*, qui s'opèrent pendant que la corde résonne et produisent un passage graduel d'une note à une autre, à intervalle de demi-ton, de 3ce mineure, de 5te, ou à distance plus grande encore; ces glissés se font en montant ou en descendant, avant ou après la note, ou comme passage d'une note à l'autre; parfois le glissé est simple, souvent il comprend plusieurs allées et venues dans des limites fixes d'où résulte une sorte de chevrotement; je m'abstiens souvent d'indiquer ces glissés dans mes transcriptions. Plus rarement les notes sont piquées, *thāo*, arracher. Le pouce, l'index, le médius et l'annulaire de la main droite attaquent la corde à l'aller, *tchhoŭ*, ou au retour, *joŭ*, soit isolément, soit les trois doigts à la fois. Ces diverses attaques peuvent se combiner en succession rapide, à deux, à trois, jusqu'à sept à la file, sur une même corde tenue à un même ton. Plusieurs cordes peuvent être ébranlées successivement et rapidement, *lĭ*. Deux notes identiques, par exemple *fa*$\sharp_3$, peuvent être données par deux doigtés très différents et sur deux cordes différentes; ces notes peuvent même être simultanées : de même hauteur, elles diffèrent cependant de timbre et sont distinguées par un musicien exercé. Les accords plaqués existent soit par eux-mêmes, *tshwŏ*, *joŭ yĭ*, *thóng chŏng*, soit par prolongation ou répétition d'une note qui se réunit, *hŏ*, à une note nouvelle, *fáng hŏ*, *yìng hŏ*, *thāo hŏ*. On a ci-dessus des exemples de l'un et de l'autre : l'un d'eux est un accord de 2de.

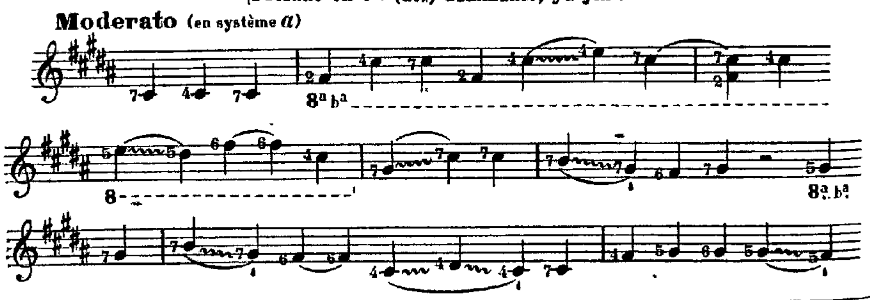
Pour ce morceau et les suivants jusqu'à la p. 170, Lamentation du vent et du tonnerre, l'échelle normale est *mi fa# sol# (la#) si ut# (ré#)*. On observera que le morceau cité renferme non seulement l'octave diminuée (*ré#*), mais même la note *la*, qui est étrangère au système. La note qui domine et revient le plus souvent, qui conclut le morceau et qui en marque le début, est très exactement le *mi*; un rôle important est dévolu à la 5te (*si*). Aucune indication rhythmique.



Prélude en 2de (fa#) dominante, chāng yìn[3].



Prélude en 6te (ut#) dominante, yŭ yìn[4].



1. En touchant légèrement la corde on détermine la formation d'un nœud de vibrations; si le point choisi est à la moitié de la longueur, les deux parties égales vibreront indépendamment; si le point est à 1/3 ou à 2/3, il se formera trois segments. D'où pour les harmoniques le tableau ci-contre, en prenant une corde accordée sur *mi*$_2$ (troisième du khin).

2. No 103, section *Tchi kyuè*, ff. 18, 19.

3. No 104, liv. 3 L'accord final comprend deux harmoniques.

4. No 103, liv. 9.

Harmoniques.

Tons.	Fractions vibrantes.	Intervalles.	Notes.
0	1	1re	*mi*$_2$
7	1/2	8ve	*mi*$_3$
5 ou 9	1/3	12e	*si*$_3$
4 ou 10	1/4	15e	*mi*$_4$
3 ou 6 ou 8 ou 11	1/5	17e	*sol*$\sharp_4$
2 ou 12	1/6	19e	*si*$_4$
1 ou 13	1/8	22e	*mi*$_5$



Des divisions rhythmiques, d'ailleurs irrégulières, sont marquées dans cette pièce.

Habituellement en tête des mélodies on trouve des indications telles que *kōng yīn* = en prime dominante, *tchi yīn chāng tyáo* = en 5te dominante et 2de sous-dominante (dans ce dernier cas la 2de est subordonnée à la 5te), et l'on constate que les notes ainsi désignées ont un rôle dominant dans le morceau, très souvent elles sont initiales et finales. Si l'on cherche à construire à l'européenne l'accord parfait du ton employé, presque toujours la note indiquée comme dominante y est soit tonique soit quinte ; il y a donc une analogie entre les rapports des sons tels qu'ils sont perçus en Chine et ceux que nous concevons nous-mêmes ; mais ce serait sans doute fausser l'essence des systèmes harmoniques chinois que de les vouloir réduire à nos formules. Je ne tenterai donc pas une analyse détaillée qui serait toujours douteuse en raison de nos concepts mêmes ; il y faudrait d'ailleurs un très grand nombre d'exemples. Les quelques fragments suivants éclaireront un peu ces idées, montreront la nature, la fréquence des accords plaqués et l'usage des accidents.

L'aurore printanière pénètre le ciel.

Tóng thyēn tchhwēn hyáo, en 1me dominante, fin du 9e morceau[1].



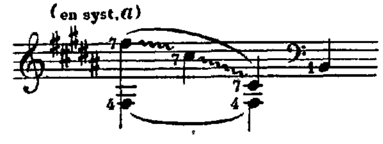
La mouette oublie le piège.

Hài ngeoū wáng kī, en 1me dominante, vers le début du 1er morceau[2].



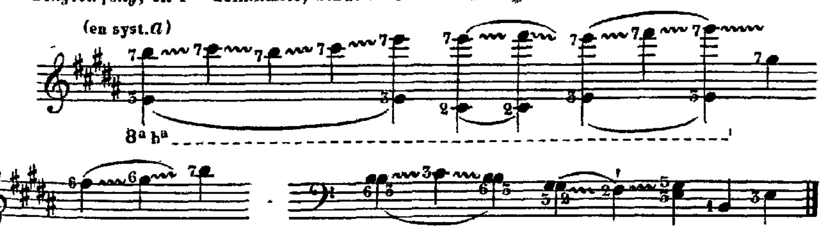
Confucius lisant le Yi king.

Khòng tseù toū yī, en 1me dominante, 5te sous-dominante, vers le début du 1er morceau[3].



Vent d'automne.

Tshyeoū fōng, en 1me dominante, début du 3e morceau[4]. — *Id.* fin du même morceau.



1. N° 104, liv. 1.
2. N° 103, liv. 1.
3. N° 103, liv. 2.
4. N° 103, liv. 2.

Conversation bouddhique.

Chĭ thân, en 2de dominante, fragment f. 4 v° [1].



Lamentation du vent et du tonnerre.

Fōng lêi yin, en 5te dominante, début du 2e morceau [2].



Les exemples suivants appartiennent à d'autres systèmes, moins usités que le système de 1re principale, à en juger par le nombre restreint des pièces contenues dans les recueils.

Ah! les iris.

Yī lân, mélodie attribuée à Confucius, 1er et 2e morceaux [3].

Système *h*), la 3e corde est baissée d'un lyü, l'échelle est donc *si ut# mi♭ (fa) fa# sol# (la#)*. — Notes essentielles *si, mi♭, la♭*; remarquez que la notation chinoise ne distingue pas *ré#* de *mi♭*, *sol#* de *la♭*.



1. N° 103, liv. 3.
2. N° 103, liv. 7 a).
3. N° 103, liv. 11.



Promenade du génie protecteur.
Hyĕ syĕn yeoû, 3e morceau[1].

Système *c*), les 1re, 3e, 6e cordes sont baissées d'un lyŭ; échelle *fa# sol# si♭ (ut) ut# mi♭ (fa)*. — Notes essentielles *fa#, si♭, ut#*.



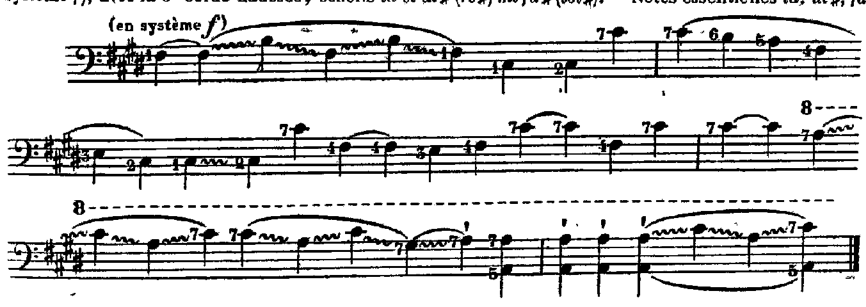
Au printemps dans la montagne entendre le coucou.
Tchhwĕn chăn thīng toù kyuĕn, 7e morceau[2].

Système *k*), les 2e, 5e, 7e cordes sont haussées d'un lyŭ; échelle *ré mi fa# (sol#) la si (ut#)*. — Notes essentielles *ré, fa#, la*.



La vigueur du coursier.
Ki khi, mélodie de Wâng Tsin-choû, 8e morceau[3].

Système *f*), avec la 5e corde haussée; échelle *la si ut# (ré#) mi fa# (sol#)*. — Notes essentielles *la, ut#, fa#*.



Cornet tartare en 18 morceaux.
Hoû kyă chĭ pă phò, mélodie de Tshâi Yèn, 16e morceau[4].

La 1re corde est baissée, la 5e est haussée; échelle *fa# la si♭ (ut) ut# mi (fa)*; cette échelle ne répond à aucun des systèmes. — Notes essentielles *fa#, la, ut#*; le *si♭* produit un effet de chromatisme inattendu.



1. N° 103, liv. 12.
2. N° 103, liv. 13.
3. N° 103, liv. 14.
4. N° 103, liv. 16.



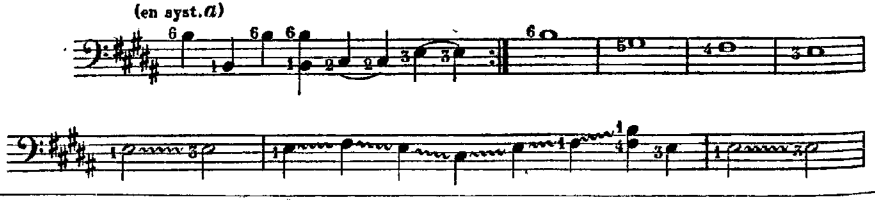
Le *Thyĕn wĕn kŏ khĭn phoù*[1] contient quatre pièces intitulées *Phìng chă* écrites en quatre systèmes différents : *h*), *c*), *f*), *k*); en étudiant le 1er morceau de chacune, on reconnaît qu'à l'exception de la première, ce sont de simples transpositions; encore la divergence observée entre la première et les autres est-elle de la nature suivante :



Trois autres pièces[2] intitulées *Phìng chă lŏ yén*, en système de prime principale, une en *fa*♯ dominante, deux en *ut* ♯ dominante, se rapportent pour le début à la même inspiration, mais sont ensuite différentes des premières et différentes entre elles : 1er exemple en *chăng yīn* (liv. 4); 2e exemple en *yù yīn* (liv. 9).



La différence ne réside pas dans le ton, mais dans le développement. Un bon nombre de mélodies sont données sous des formes multiples, soit dans le même recueil, soit dans des recueils différents; par une étude détaillée seule on pourrait rendre compte des rapports et chercher le texte original. A titre d'exemple on peut comparer le début des deux pièces *Kăo chăn*, la première attribuée à Yû Pŏ-yâ[3].



1. N° 103, liv. 11, 12, 14, 15.
2. N° 103, liv. 4, 9, 10.
3. N° 103, liv. 1.



Dans ce dernier exemple, à la seconde mesure, il faut lire ut♯ mi au lieu de mi ut♯.

Pour compléter l'idée de la musique de khìn, il faut noter que le rhythme est irrégulier; il suit le rhythme poétique un peu sur le modèle des hymnes pp. 131 et 134; toutefois il est fréquent, non constant, qu'un mot réponde à une note principale, les notes secondaires des glissés et autres ornements restant sans contrepartie verbale; parfois deux mots sont pour une seule note [1]. On se rend compte de ces principes dans les pièces où le texte poétique est donné. Mais très souvent ce texte est absent et l'on exécute des mélodies sans paroles : la musique de khìn, devenue musique savante, est presque sortie du stade primitif et a commencé de rompre l'union obligatoire avec la poésie.

La notation du khìn indique la corde, le ton ou marque et le doigté; elle ignore la note : on conçoit que cette écriture très délicate, très précise, très compliquée, présente pour la musique des chances spé-

Musique de khìn (Nº 103, liv. 1, *Tóng thyên tchhwên hyào, f. 12*).

1. Nº 103, liv. 10, *Yŏ chan yin*; liv. 16, *Ngan yŏ wŏ*.

ciales de durée, puisqu'une erreur de chiffre rendrait la mélodie absurde et inexécutable. Voici la valeur de quelques-uns des signes que l'on voit sur la planche :

虎 pour 散 擘 六 *sàn pĕ lyeoû* : corde à vide; attaquez avec le pouce de la main droite en revenant vers le corps ; 6e corde.

醫 pour 跪 五 八 搯 起 *kwèi woù pă thāo khì* : attaquez la corde avec l'ongle du pouce gauche, pendant que l'annulaire gauche appuie de la première phalange à la hauteur du ton 5 plus 8/10 (près du ton 6).

省 pour 少 息 *chào sĭ* : arrêtez un peu.

盔 pour 大 一 抹 挑 六 *tá yĭ mŏ thyāo lyeoû* : pouce gauche ; 1er ton ; avec l'index droit attaquez en venant vers le corps, puis en retournant ; 6e corde.

䢅 pour 從 頭 再 作 *tshông theoû tsái tsŏ* : reprenez du début.

巳 pour 泛 起 *fán khì* : commencez les harmoniques.

La musique rituelle n'emploie guère que les cordes à vide attaquées par le médius revenant vers le corps, 勹 pour 勾 *keoū*, et beaucoup moins avec l'index s'éloignant du corps, ㇙ pour 挑 *thyāo* : la notation et le doigté sont donc d'une grande simplicité; parfois on trouve la 5te ou la 4te du son de la corde à vide.

« L'existence de recueils pour le khîn remonte à Yōng-mên Tcheoū. Ensuite Tchào Yê-lî l'a imité. Tshâo Jeoû a inventé le procédé des caractères abrégés qui s'est transmis jusqu'à présent sans changement[1]. » Tchào Yê-lî se rendit à la Capitale au début des années Tchēng-kwān, vers 627; d'après la tournure de la phrase il semble que Tshâo Jeoû lui soit postérieur : le langage abrégé du khîn fut donc vraisemblablement imaginé sous la dynastie des Thâng, à laquelle remontent une grande partie de la terminologie musicale et probablement la notation de la flûte traversière.

113 *Kĭ khîn*[2], modification du khîn introduite par un artiste de renom, Lyeoû Yûn, fils de Lyeoû Chîlōng; les cordes étaient liées sur des tubes de bambou et attaquées avec un plectre de bambou.

114 *Khōng-heoû*[3]. Le khōng-heoû, inusité aujourd'hui, existait dans l'orchestre des Mîng. Le corps de l'instrument, en bois de catalpa, a une ressemblance générale avec celui du sĕ **116**, mais le front se relève en une sorte de manche sculpté en forme de tête de dragon; sur un chevalet transversal passent 20 cordes tendues par autant de chevilles. Longueur de l'instrument, 4p,8 ; largeur, 0,5 ; épaisseur, 0,6. L'absence de figure empêche de comprendre les détails de construction.

D'après le *Sòng choū* citant le *Fōng soú thōng yí*[4], le khōng-heoû fut employé dans quelques cérémonies religieuses sous Woû tí après la conquête du Nân yuĕ (111 A. C.); un peu plus tard il fut réservé à la musique des banquets, dite de Tchhoû; son nom apparaît sous diverses formes *khân-heoû, khōng-heoû, khōng-heoû*, et avec des étymologies fantaisistes : ce serait donc un instrument étranger, probablement méridional. Le *Kyeoû thâng choū*[5] lui donne 7 cordes attaquées avec un plectre en bois; on le nomme aussi *ngô khōng-heoû* par opposition au *choù khōng-heoû* **121**.

115 *Mĭ-khyōng-tsòng* (mi'-gyaung' traduit par luth; tsaung' traduit par harpe)[6], instrument de l'orchestre birman *b*), formé d'un corps rectangulaire sans fond, prolongé par une tête et une queue relevées qui lui donnent quelque ressemblance avec un crocodile; le dos est percé de 9 ouïes rondes et supporte 5 tons transversaux. A la racine de la queue sont fixés trois anneaux traversés par les cordes attachées d'autre part à la nuque de l'animal à une sorte de sillet en cuivre, *chăn kheoù*; trois chevilles dans la queue assurent la tension. On joue de l'instrument avec les doigts.

115. Mĭ-khyōng-tsòng (No 67, liv. 36, f. 11).

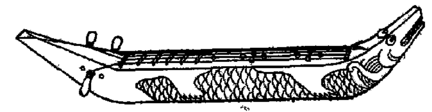


Fig. 209.

Longueur totale	4p,14
Longueur du corps sans la tête ni la queue	2 ,29
Hauteur du corps	0 ,38
Largeur du corps	0 ,33
Longueur des tons	0 ,14
Épaisseur des tons	0 ,02
Hauteur du 1er ton	0 ,04
Hauteur du 5e ton	0 ,09
Diamètre des ouïes	0 ,015

116 *Sĕ*. Cet instrument remonte à la même antiquité que le khîn : il avait d'abord 50 cordes, et l'empereur Hwâng tí, le jugeant trop émouvant sous cette forme, en supprima 25. Tous les classiques le mentionnent à côté du khîn. Je ne sais s'il est jamais devenu comme le khîn un instrument d'artiste; depuis les derniers siècles il ne sort pas de l'orchestre rituel, il est négligé et oublié même des musiciens du Palais, constate un décret des années Khyên-lōng.

Cet instrument[7] se pose sur deux supports en bois de 2p,592 de hauteur, 1,4418 de largeur. Il est formé d'un fond plat et d'une table d'harmonie bombée, tous deux en bois d'éléococca verni; la partie principale de la table est limitée par deux chevalets, *lyâng*, transversaux en bois dur; à droite du chevalet de droite (antérieur), vers le front, la surface s'incline très légèrement; à gauche du chevalet de gauche (posté-

116. Profil du sĕ (No 103, *Sĕ lyŭ*).

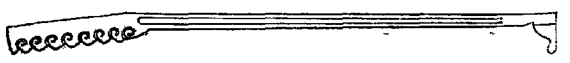


Fig. 210.

1. No 97, section *Tseū mon lwén*, f. 1 ro. — No 99, livre 1. — No 101, liv. 1, f. 60 vo. — No 103, section *Tchì kyuĕ*, ff. 1, 2. — Yōng-mên Tcheou, contemporain du prince de Mêng-tchhâng (Thyên Wên, de Tshî, ministre de Tshîn, ✝ 279 A. C., No 34, liv. 75); d'après le *Chwĕ yuên* cité par no 99, liv. 2, f. 11 vo; personnage douteux. — Tchào Chī-lì, surnom Yê-lî (No 99, liv. 2, f. 31 ro). — Sur Tshâo Jeoû je n'ai pas d'autre renseignement.

2. No 45, liv. 29, f. 11 vo. — No 69 (Y. l. t., liv. 103, f. 28).

3. No 61, liv. 183, f. 14 ro, liv. 184, ff. 15, 16.

4. No 22 — No 39, liv. 19, f. 18 ro.

5. No 45, liv. 29, f. 12 vo.

6. No 67, liv. 36, ff. 11, 12. — No 65, liv. 33, f. 22 ro. — No 110, p. 204 (758).

7. No 65, liv. 33, f. 15 vo. — No 67, liv. 32, ff. 18, 19. — No 103, section *Sĕ lyu*. — No 61, liv. 183, f. 16.

rieur), vers la queue, l'inclinaison est beaucoup plus marquée. Le fond est percé de deux ouïes ; l'antérieure, à gauche du chevalet antérieur, est à peu près ronde; la postérieure, entre le chevalet postérieur et la queue, a la figure d'une sorte de trapèze dont le grand côté parallèle au chevalet est vers la queue de l'instrument, le côté situé près du chevalet et les deux autres sont arrondis. Les cordes de soie, toutes de 243 fils, sont fixées dans l'intérieur du sĕ; elles traversent la table d'harmonie par 25 anneaux de nacre rangés à la droite et le long du chevalet antérieur, passent sur ce chevalet, sur le chevalet postérieur, sur la queue, tournent sous le fond, entrent dans l'ouïe postérieure, ressortent par 25 anneaux rangés à gauche du chevalet postérieur et s'attachent chaque corde à elle-même sur le chevalet postérieur; 25 chevalets mobiles, *tchoŭ*, se placent sous les cordes; jadis on les faisait en jade, ils sont à présent en bois de mûrier.

116 *a*). Chevalet mobile (N° 20 *a*), liv. 1, f. 23).

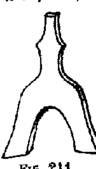


Fig. 211.

DIMENSIONS

Longueur totale	6p,561
Largeur au front, *ngŏ*	1 ,458
Largeur à la queue, *wĕi*	1 ,2303
Hauteur des pieds antérieurs, *tsoŭ*	0 ,2916
Hauteur des dents postérieures, *yâ* (pieds postérieurs)	0 ,2187
Front, hauteur médiane	0 ,4374
Front, hauteur latérale	0 ,1944
Queue, hauteur médiane	0 ,3645
Queue, hauteur latérale	0 ,1458
Distance de la table d'harmonie (côté) au plan sur lequel repose l'instrument — au front	0 ,486
— au chevalet antérieur	0 ,5103
— au chevalet postérieur	0 ,54675
— à la queue	0 ,3645
Hauteur du côté	0 ,18225
Distance du chevalet antérieur au front	0 ,729
Distance des deux chevalets	4 ,374
Distance du chevalet postérieur à la queue	1 ,458
Hauteur des chevalets, *lyâng*	0 ,0729
Épaisseur des chevalets	0 ,0729
Ouïe, *yuè*, antérieure, diamètre	0 ,4374
Ouïe antérieure, distance du centre au chevalet	0 ,3645
Ouïe postérieure, largeur vers le chevalet	0 ,4374
Ouïe postérieure, grand côté	0 ,5103
Ouïe post., distance du grand côté à la queue	0 ,3645
Chevalets mobiles, *tchoŭ*, hauteur	0 ,1458

Les cordes se comptent à partir du côté gauche (extérieur) de l'instrument; les 12 premières sont dites extérieures et se jouent avec l'index ou le médius de la main droite; les 12 dernières, dites intérieures, se jouent avec le médius ou l'index de la main gauche. La notation est celle du khin, réduite à la plus grande simplicité, puisque la corde est toujours attaquée de la même façon et résonne toujours à vide. Toutefois au xvie siècle on écrivait seulement le nom des lyŭ.

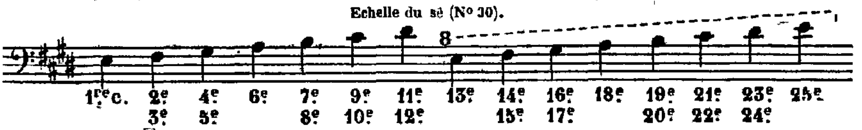
L'accord de l'instrument est décrit en détail par le prince Tsái-yŭ [1]. Un premier accord se fait en montant les cordes; on commence par la corde centrale, qui doit donner le même son que la 3e corde du khin (mi_2); on accorde ensuite :

1re et 2e c.	un peu au-dessous de	1re c. du khin	......	(si_1
3e et 4e c.	avec	1re c. du khin	......	(si_1
5e et 6e c.	un peu au-dessous de	2e c. du khin	......	($ut\sharp_2$
7e et 8e c.	avec	2e c. du khin	......	($ut\sharp_2$
9e et 10e c.	un peu au-dessus de	2e c. du khin	......	($ut\sharp_2$
11e et 12e c.	un peu au-dessous de	3e c. du khin	......	(mi_2
13e à 25e c.	avec	3e c. du khin	......	(mi_2

On pose ensuite les chevalets mobiles; celui de la 1re corde est à un peu plus d'un demi-pied du chevalet postérieur, celui de la 25e corde à une distance plus grande du chevalet antérieur; les autres sont disposés à la suite en deux lignes qui doivent dessiner le vol d'une troupe d'oies sauvages, *yĕn tchén*, c'est-à-dire un angle. Enfin, quand on est sur le point d'exécuter un morceau, on accorde en déplaçant les chevalets et en se réglant pour les douze cordes extérieures sur les sons tirés des cordes 1 à 5 du khin au ton 10, au ton 9 et entre les tons 9 et 10; on a ainsi la série chromatique de mi_2 à mi_3. L'auteur identifie le *mi* du sĕ 1re corde au mi_2 du khin 3e corde; il semble bien difficile qu'une corde beaucoup plus longue et beaucoup plus grosse donne exactement le même son; il peut y avoir une erreur d'octave; quoi qu'il en soit, je me conforme au texte. Les cordes 13 à 24 sont accordées, par déplacement des chevalets, à l'octave des cordes 1 à 12; la 25e est mise à l'octave de la 13e.

Le *Kĭng tchhwān pái pyĕn* [2] indique un autre accord. L'exécutant fait toujours résonner à la fois les cordes

Echelle du sĕ (N° 30).



116 *b*). Table du sĕ et disposition des chevalets (N° 86, 2e part. *b*). — Echelle officielle.



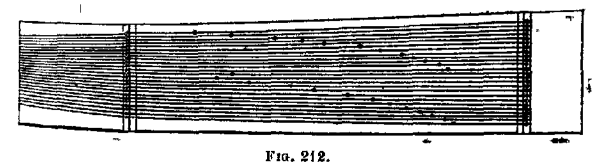


Fig. 212.

1 et 13; 13 et 25; 2, 3, 14 et 15; 4, 5, 16 et 17, etc. Le procédé ainsi décrit correspond à la notation des hymnes rituels, qui comporte deux notes à l'octave l'une de l'autre [3].

Aujourd'hui l'accord étant différent, les chevalets sont disposés sur deux lignes parallèles comme dans la

1. N° 79, 0, 15, 17.
2. N° 30 (Y. l. t., liv. 105, f. 3).
3. N° 20 *a*), liv. 2.

figure. L'accord contemporain a été officiellement fixé; il est variable avec les mois et la nature des rites[1]. Pour quelques indications supplémentaires et en partie divergentes, voir V. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique*, etc., 4e vol., 1re livraison (Gand, 1909) (2217).

117 *Tchēng*[2]. Cet instrument est un sĕ de petite taille, en bois d'éléococca; le modèle ordinaire, employé dans la danse *Khing-lōng* et dans l'orchestre mongol *b*), a 14 cordes, chacune de 54 fils; longueur totale 4p,7385, largeur au front 0,729, largeur à la queue 0,648, hauteur et épaisseur des chevalets fixes 0,0437, distance des chevalets 3,645.

Le modèle de l'orchestre mongol *a*) est plus petit et n'a que 6 cordes. Les plus grands tchēng se posent sur des supports en X.

Cet instrument est originaire du pays de Tshîn[3]; il aurait été inventé par le général Mông Thyĕn[4]; il a été imité par Kīng Fâng pour son tchwĕn **204**. Tchhĕn Yâng mentionne des tchēng à 5 cordes, à 12 cordes, à 13 cordes, les deux derniers accordés sur la gamme des lyŭ. On jouait des uns et des autres avec un onglet en os de cerf. Le *Tà mìng hwĕi tyĕn* connaît le même instrument sous le nom de *tchĕn*[5] avec 9 cordes, le corps long de 3p,9.

117. Tchēng (No 102, liv. 9, f. 44).

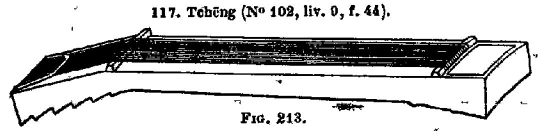


Fig. 213.

Parmi les instruments envoyés à la cour des Thâng par la Birmanie[6] figure un tchēng **118** de 4 pieds sur 0,7 monté de 9 cordes, que l'on règle au moyen de 18 chevalets mobiles; le corps de l'instrument est fait d'un morceau de bois évidé et taillé en forme de crocodile : par là ce tchēng rappelle le mĭ-khyōng-tsòng **115**.

119 *Tchoŭ*[7], instrument ressemblant au tchēng, mais muni d'un manche; les treize cordes étaient pincées avec un plectre de bambou; longueur du corps, 4p,2; longueur du manche, *kìng*, 0, 3; circonférence du manche, 0,45; longueur de la tête, *cheoù*, 0,75; largeur de la tête, 0,65. L'accord se fait avec des chevalets mobiles de hwâng-tchōng$_1$ à hwâng-tchōng$_2$. La tradition veut que, lors de sa visite à Phéi (196 A. C.), l'empereur Kāo tsoù ait joué de cet instrument.

120 *Thyĕn pào*[8], instrument à 14 cordes et à 6 chevalets mobiles présenté à l'Empereur dans les années Thyĕn-pào (742-755) par le musicien Jĕn Yĕn.

121 *Choù khōng-heoŭ* ou *pŏ khōng-heoŭ*[9], instrument à 22 cordes, d'origine septentrionale; le corps en était courbe et allongé; il était tenu dressé entre les bras de l'exécutant. C'était donc une sorte de harpe. L'empereur Lìng (167-189) aimait beaucoup cette musique.

122 *Tsòng-kào-kĭ*[10] (comparer tsaung' traduit par harpe; gauk, id.), instrument de l'orchestre birman *b*), formé d'un corps en bois, allongé, arrondi en dessous, plat et recouvert de cuir à la partie supérieure, qui est percée de quatre ouïes rondes; le corps se

122. Tsòng-kào-kĭ (No 67, liv. 36, f. 10).

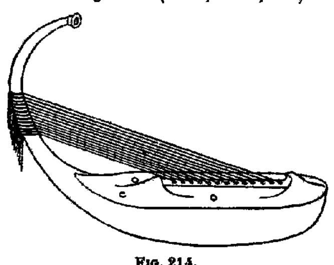


Fig. 214.

prolonge par un manche recourbé; une arête en bois placée longitudinalement sur la table d'harmonie sert de chevalet, *foŭ cheoù;* les 13 cordes sont tendues du chevalet au manche. On en joue avec les doigts; longueur du corps, 2p,25; largeur du corps, 0,53; hauteur du corps, 0,55; longueur du manche, 2,40; hauteur du chevalet, 0,08; longueur des cordes, 3,00; diamètre des ouïes, 0,05.

123 *Phĭ-phâ*[11], sorte de guitare, instrument très populaire qui figure aussi dans plusieurs orchestres du Palais. Le corps est en bois d'éléococca avec table d'harmonie plate et dos bombé; le ventre renferme une âme qui est un fil ou une fine lamelle d'acier; le manche est recourbé en arrière, terminé par une sorte de palette; la table d'harmonie est percée de deux ouïes et porte un chevalet, *foŭ cheoù;* le manche dans la partie fuyante est évidé, les cordes pénètrent dans le creux et s'enroulent sur 4 chevilles en bois dur; dix-sept tons, 13 étroits, *phìn*, et 4 épais, semi-cylindriques, *syàng*, sont disposés sur la table et le manche; les premiers sont en bambou, les autres en buis.

Distance de l'extrémité du manche à celle de la table..	2p,4272
Largeur de la table	0 ,808
Epaisseur des côtés	0 ,0485
Epaisseur médiane du corps	0 ,1213
Longueur du manche, *ping*, partie droite	0 ,324
Longueur du manche, partie fuyante	0 ,3045
Largeur du manche	0 ,085
Distance du chevalet au sillet, *chān kheoù*	2 ,16

dist. du chevalet au	1er ton *syàng*	1,92	dist. du chevalet au	5e ton *phìn* (1/2 corde)		1,08
	2e —	1,8225		6e	—	0,96
	3e —	1,7066		7e	—	0,9112
	4e —	1,62		8e	—	0,8533
	1er ton *phìn*	1,44		9e	—	0,81
	2e —	1,3668		10e	—	0,72
	3e —	1,28		11e	—	0,6834
	4e —	1,215		12e	—	0,64
				13e	—	0,607

1. No 86, 2e partie *b*), ff. 24 à 31. — Voir aussi no 20 *a*), liv. 1, ff. 24 a 28, un accord différent qui se rapproche de celui du no 30 (kyŭ-tchōng, cordes 1, 6, 11, 14, 19, 24; tchóng-lyù, cordes 2, 7, 12, 15, 20, 25, etc.).

2. No 67, liv. 35, ff. 10, 11. — No 65, liv. 33, f. 19 vo. — Voir aussi V. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique*, etc., 1e vol., 1re livraison (Gand, 1900) (2218, 2219).

3. No 45, liv. 29, f. 12 ro. — No 60 (Y. l. t., liv. 116, f. 2 ro). — No 64, liv. 183, f. 13 vo.

4. Commandant en chef sous Chi hwâng-ti, repoussa les Huns et construisit en partie la grande muraille; après la mort de l'Empereur il fut contraint de se donner la mort (209 A. C.). Voir no 34, liv. 88.

5. Ce signe ne se trouve pas dans les dictionnaires; c'est par analogie que je le prononce *tchĕn*.

6. No 46, liv. 222 *c*), f. 15 ro.

7. No 45, liv. 29, f. 12 ro. — No 60 (Y. l. t., liv. 134, ff. 1, 2).

8. No 45, liv. 29, f. 13 ro.

9. No 45, liv. 29, f. 12 vo.

10. No 67, liv. 36, f. 10. — No 65, liv. 33, f. 22 ro.

11. No 67, liv. 35, ff. 4, 5. — No 65, liv. 33, f. 19. — No 64, liv. 181, ff. 13, 14; liv. 184, f. 16.

Souvent le nombre des tons est réduit. On joue de

123. Phi-phâ (N° 102, liv. 9, f. 32). — Accords et échelle.

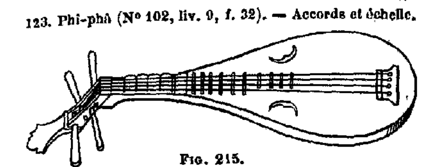
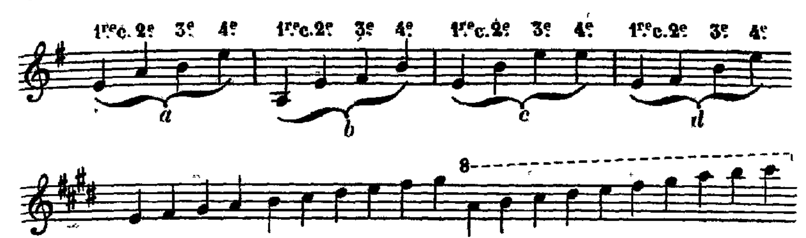


Fig. 215.



Phing chà lô yén.

Air pour phi-phâ (N° 104, liv. 1, 2e sect., ff. 5, 6), début.



l'instrument soit avec les doigts, soit avec un plectre. Les cordes à vide donnent[1] les 4 notes marquées en *a*, d'où résulte l'échelle complète placée en dessous. Le *Phi phâ phoù*[2] indique trois autres modes d'accord *b*, *c*, *d*. La notation participe de celle du khîn **112** et de celle de la flûte traversière **81**; les notes sont désignées par les mêmes caractères que pour cet instrument, mais les doigtés et divers détails d'exécution sont marqués par des caractères abrégés, quelques-uns identiques à ceux de la musique de khîn.

L'origine du phi-phâ est rapportée de plusieurs façons par le *Sòng choū*[3], qui ne prend pas parti. Pour les uns il dériverait du tambourin à cordes, *hyên thâo* **124**, fort employé lors des travaux de la grande muraille, de là le nom vulgaire de *tshîn hân tseù*. Pour d'autres il viendrait de la dynastie des Hân : une princesse fut mariée au khân des Woū-swēn[4]; en vue de la distraire pendant son long voyage, on fit réduire et transformer le tchêng **117** et le tchoū **119** pour l'usage de musiciens à cheval; le nom de *phî-phâ* serait pour *phī pà*, signifiant tirer et pousser avec la main. En conformité avec cette seconde tradition, on peut rappeler, d'après Mà Twān-lin, le *yûn hwô phî-phâ* **125**, semblable au tchêng, ayant 13 cordes accordées avec des chevalets mobiles. Le même auteur indique l'emploi de cet instrument chez tous les voisins de la Chine, au Korye comme au Cambodge et en Asie centrale. A la fin du VIIIe siècle, la Birmanie envoya à la Cour des phi-phâ ayant presque les dimensions indiquées plus haut, munis de trois chevilles et de trois chevalets mobiles (*lōng cheoù phî-phâ* **126** et *yûn theoū phî-phâ* **127**). Au contraire, le phî-phâ des Hân avait 3p,5 de long.

128 *Woù hyên*, **129** *lyeoû hyên*, **130** *thâi yì*[5]. Le woù hyên ou phi-phâ à 5 cordes était de plus petite taille et provenait des barbares du nord; les cordes étaient d'abord pincées avec un *pò*, plectre en bois; sous Thâi tsōng (626-649), un musicien se servit de ses doigts : l'innovation eut du succès, et l'instrument fut appelé *tchheoū phî-phâ*.

Le lyeoû hyên, à 6 cordes, avait la forme du phi-

1. N° 105, liv. 12, f. 6 v°. — N° 104, liv. 1, 1re sect., f. 21 r°.
2. N° 104, liv. 1, 2e sect., f. 21 v°; liv. 3, f. 1 r°; liv. 3, f. 6 r°.
3. N° 39, liv. 19, f. 18 r°. — N° 45, liv. 20, f. 12 r°. — N° 23 (Y. l. t., liv. 113, f. 1 r°). — N° 59 (Y. l. t., liv. 113, ff. 4 r°, 5 r°). — N° 46, liv. 222 c), f. 15. — N° 22 (Y. l. t., liv. 113, f. 1 r°).
4. En 105 A. C. les Woū-swēn menacés par les Huns demandèrent l'alliance chinoise; l'Empereur envoya une princesse de la famille impériale, fille du roi de Kyāng-tou (Yâng-tcheoū, au Kyāng-soū), qui devint la principale épouse du khân (N° 36, liv. 96 *b*), f. 2 r°).
5. N° 45, liv. 29, ff. 12, 13. — N° 46, liv. 21, f. 13.

phâ, mais plus allongée; il était muni de 4 tons, *kĕ*, et d'un chevalet mobile, *tchoû;* il donnait donc 31 sons. Il fut inventé par Chì Chéng et présenté dans les années Thyĕn-pâo (742-755) à l'Empereur.

Le *thâi yï*, avec 12 cordes et 6 tons, produisait 84 notes; il fut présenté en Khâi-yuèn (713-741) à l'Empereur par l'inventeur, Seū-mà Thāo.

131 *Yuèn hyên*, **132** *tshï hyên*[1]. Le yuèn hyên est un instrument de la famille du phi-phâ, mais plus allongé et ayant 13 chevalets mobiles; comparer le yûn hwô phi-phâ **125**. Un instrument en bronze fut retrouvé dans une tombe à l'époque de l'impératrice Woû (684-704) et servit de modèle aux luthiers. L'instrument renouvelé fut appelé yuèn hyên, du nom d'un célèbre joueur de phi-phâ du IIIe siècle[2]. Sous les Sóng (995), on réduisit le yuèn hyên à 5 cordes et l'on composa de la musique pour le nouvel instrument, qui semble avoir eu trois tons et quatre chevalets; la première corde donnait le hwâng-tchōng, la 2e le thâi-tsheoû, la 3e le jwēi-pīn, la 4e le woû-yï, la 5e le yìng-tchōng, dans trois octaves.

134 *Yuĕ khîn*[4]. L'instrument populaire qui porte ce nom a une caisse discoïde formée de deux tables, diamètre 0m,36, réunies par une éclisse de 0m,035; le manche ressemble à celui du phi-phâ, mais est beaucoup plus court (0m,24); quatre chevilles tendent les 4 cordes, qui sont montées sur un chevalet et passent sur 9 tons; les deux cordes de droite sont à l'unisson, de même les deux de gauche (même notation que pour la flûte traversière tï **81**).

134. Yuĕ khîn (N° 105, liv. 12, f. 7). — Échelle.

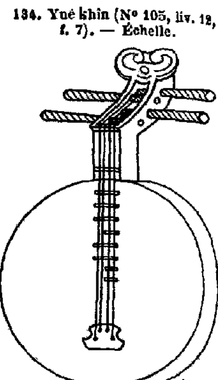


Fig. 217.

135 *Yuĕ khîn*[5]. Cet instrument de même nom fait partie de l'orchestre mongol *b*). Caisse octogonale en bois d'éléococca, long manche entrant dans la caisse et recourbé en arrière; les 4 cordes attachées à un chevalet, *foû cheoû*, sur la table d'harmonie sont tendues par des chevilles dans une ouverture du manche, comme pour le phi-phâ; 17 marques ou tons sur le manche; longueur totale 3p,0988; diamètre de la caisse, *tshâo*, 0,7058; épaisseur de la caisse, 0,1296; longueur du manche hors de la caisse, 1,820; longueur de la *tête*, 0,573; longueur des cordes du sillet au chevalet, 2,304.

134. Échelle.



La note marquée d'un astérisque est faussement appelée par l'échelle chinoise châng = la.

Le tshï hyên, dû à Tchéng Cheân-tseù et présenté à la Cour en 713-741, rappelait d'assez loin le précédent; il avait 7 cordes, 13 tons, 1 chevalet mobile et pouvait fournir 99 notes.

133 *Tān-poû-là*[3] (tumburu vīnā, ou tamburi). Cet instrument de l'orchestre népalais présente une ressemblance générale de forme avec le phi-phâ **123**. Sa table est en bois d'éléococca, le fond est fait d'une demi-gourde; le manche, droit, est plat en dessus et arrondi en dessous; il porte quatre chevilles de tension et s'élargit pour se rattacher à la table de l'instrument. Les cordes de fer (acier?) passent à travers un sillet, *chān kheoû*, en fer, sur un autre sillet en fer et sur un chevalet, *tchou*, en corne; longueur totale, 3p,16; longueur et largeur de la caisse, *tshâo*, 0,85; épaisseur médiane, 0,69; longueur du manche, 2,31; largeur, de 0,162 à 0,3; épaisseur, 0,17; largeur du chevalet, 0,12.

133. Tān-poû-là (N° 67, liv. 36, f. 9).

Fig. 216.

Comparer n° 109, p. 154 (95).

135. Yuĕ khîn (N° 102, liv. 9, f. 47).

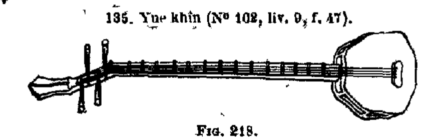


Fig. 218.

Un instrument populaire analogue porte le nom de *chwāng tshīng* **136**; il n'a que 11 tons[6]; les cordes sont deux par deux à l'unisson; même notation que pour la flûte traversière tï **81** (voir l'échelle précédente).

Le yuĕ khîn avec 4 cordes et 13 tons aurait été inventé par Yuèn Hyên sous les Tsin; Thâi tsōng, des Thâng, lui donna cinq cordes et Hyuên tsōng l'admit dans l'orchestre rituel[7].

137 *Sān hyên*, vulgairement *hyên tseù*[8]. Cet instrument très populaire fait partie de différents orchestres du Palais; il ne manque pas de ressemblance avec le

137. Échelle.



1. N° 45, liv. 20, f. 12 v°. — N° 28 (Y. l. t., liv. 116 sect. *yuèn hyên*, f. 2 v°). — N° 59 (Y. l. t., liv. 116, sect. *yuen hyên*, f. 3).
2. Voir p. 82, note 3.
3. N° 67, liv. 36, f. 9. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°.
4. N° 105, liv. 12, f. 7 r°. — N° 109, p. 105 (157).
5. N° 67, liv. 35, f. 10. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.
6. N° 105, liv. 12, f. 7 v°.
7. N° 69 (Y. l. t., liv. 103, ff. 28, 29).
8. N° 67, liv. 35, ff. 6, 7. — N° 65, liv. 33, ff. 19, 20. — N° 105, liv. 8, f 6 r°.

précédent; toutefois le manche est dépourvu de marques, les cordes sont attachées au bout de la table d'harmonie; la caisse, de forme rectangulaire avec les angles arrondis, est couverte de peau de serpent; longueur totale, 3p,348; longueur de la caisse, 0,6068; lar-

137. Sān hyên (N° 102, liv. 9, f. 34).

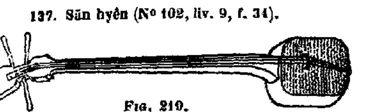


Fig. 219.

geur de la caisse, 0,5303; épaisseur de la caisse, 0,2696; longueur du manche, 2,916; longueur de la tête, 0,432; longueur des cordes, 2,592.

Le sān hyên est joué le plus souvent avec un plectre; l'accord usuel est donné ci-dessus (même notation que pour la flûte traversière tĭ **81**), mais l'accord varie au gré des chanteurs et suivant les chansons.

138 *Eùl hyên*[1], instrument de l'orchestre mongol *b*), analogue au *yuĕ khin* **135**; la caisse est un parallélipipède rectangle avec des ouïes au fond; 2 cordes, 17 tons sur le manche.

138. Eùl hyên (N° 102, liv. 9, f. 48).



Fig. 220.

Longueur totale	3p,5088
Longueur de la caisse, *tshao*	0 ,6826
Largeur de la caisse	0 ,5303
Épaisseur de la caisse	0 ,19
Longueur du manche, *ping*	1 ,728
Longueur de la tête	0 ,5393
Longueur des cordes du sillet au chevalet	2 ,301
Distance au chevalet 1er ton	2 ,048
Distance au chevalet 8e ton	1 ,206
Distance au chevalet 9e ton (1/2 corde)	1 ,152
Distance au chevalet 17e ton	0 ,048

139 *Hwŏ-poû-seū*[2], instrument de l'orchestre mongol *b*); manche en éléococca, caisse très petite en poirier, recouverte de peau de serpent; les 4 cordes sont attachées par des lanières de cuir à un morceau de bois fiché dans la caisse, passent sur un chevalet, *tchou*, et entrent dans un trou ménagé dans la tête, où elles sont tendues par des chevilles.

139. Hwŏ-poû-seū (N° 102, liv. 9, f. 51).

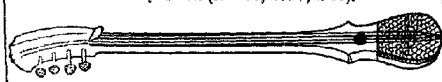


Fig. 221.

Longueur totale	2p,7311
Longueur du manche	1 ,2136
Largeur et épaisseur du manche	de 0,091 à 0 ,1536
Longueur du corps	0 ,7885
Largeur du corps	0 ,256
Épaisseur du corps	0 ,248
Longueur de la tête	0 ,729
Largeur de la tête	de 0,1038 à 0 ,001
Épaisseur de la tête	de 0,1458 à 0 ,091
Longueur des cordes du sillet au chevalet	1 ,774

Le *Yuĕn chi* cite cet instrument, que Tsyàng Yĭkhwéi nomme *hwĕn-poû-seū*, *hoû-pŏ-seū* : le nom est évidemment étranger[3].

140 *Sái-thŏ-eùl*[4] (persan sétâr, Kâchgar sitâr), instrument de l'orchestre musulman; le manche fait corps avec la caisse, qui est recouverte de peau; face supérieure plane, face inférieure arrondie; les cordes sont fixées au bas de la table d'harmonie et passent les unes à travers, les autres par-dessus un chevalet, *tchoû*; elles sont tendues en haut du manche par neuf chevilles disposées 3 (cordes d'acier), 2 (cordes de soie), 4 (cordes d'acier); parmi les cordes d'acier une est double, 6 sont simples. Sur le manche 23 ligatures de cordonnets de soie sont à distance fixée du chevalet et jouent le rôle de tons. On pince les cordes soit avec le doigt coiffé d'un onglet, soit avec un plectre de bois.

140. Sai-thŏ-eùl (N° 102, liv. 9, f. 60).

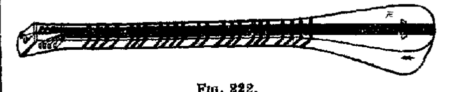


Fig. 222.

Longueur totale	3p,425
Longueur de la caisse	0 ,8208
Largeur de la caisse	de 0,0921 à 0 ,3337
Épaisseur de la caisse	de 0,1137 à 0 ,3155
Longueur du manche	2 ,6049
Longueur des cordes du sillet au chevalet	2 ,8431
Distance du chevalet à la 1re ligature	2 ,680
Distance du chevalet à la 13e ligature	1 ,407
Distance du chevalet à la 14e ligature	1 ,394
Distance du chevalet à la 23e ligature	0 ,641

141 *Lŭ-pā-poû*[5] (persan rabâb, Kâchgar rbâb), instrument de l'orchestre musulman, correspond au rabâb décrit par M. Mahillon. La caisse sonore en forme de gourde fait corps avec le manche; la tête de celui-ci s'allonge en arrière et porte pour les cordes de soie 5 chevilles, 2 à gauche, 3 à droite; pour les cordes de fer (acier?), 2 chevilles à droite du manche. On pince les cordes de soie avec un plectre de bois; les cordes de métal sont des cordes sympathiques.

141. Lŭ-pā-poû (N° 102, liv. 9, f. 61).

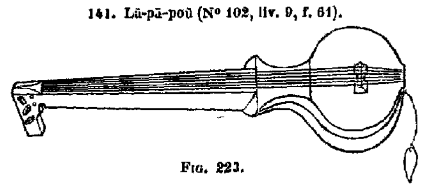


Fig. 223.

Longueur totale	2p,0776
Longueur de la caisse	0 ,486
Largeur de la caisse	0 ,6
Épaisseur de la caisse	0 ,2916
Longueur du manche	1 ,5916
Longueur de la tête	0 ,3328
Cordes de soie, longueur du sillet au chevalet, *tchou*	1 ,68
1re corde d'acier	1 ,408
2e corde d'acier	1 ,19

142 Le *pī-wăng*[6] (pi-vañ) de l'orchestre tibétain *b*) est un rabâb à sept cordes; longueur totale, 3p,75; longueur des cordes du sillet au chevalet, 3,072.

1. N° 67, liv. 35, f. 8. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.
2. N° 67, liv. 36, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 20 v°.
3. N° 31 (Y. I. L., liv. 113, f. 5 v°). — N° 31 (Y. I. L., liv. 113, f. 6 r°).
4. N° 67, liv. 36, ff. 5, 6. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°.
5. N° 67, liv. 36, ff. 7, 8. — N° 65, liv. 33, f. 21 r°. — N° 109, pp. 152 et 153 (92 et 93).
6. N° 67, liv. 36, f. 8 r°. — N° 65, liv. 33, f. 21 v°.

Instruments à cordes percutées.

143 *Khŏ-eùl-nâi*[1] (persan kernai, Kâchgar karnai, est une trompette; le tympanon s'appelle kaloun), tym-

143. Khŏ-eùl-nâi (N° 102, liv. 9, f. 59). — Échelle.

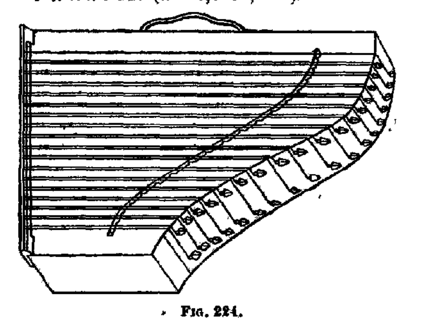
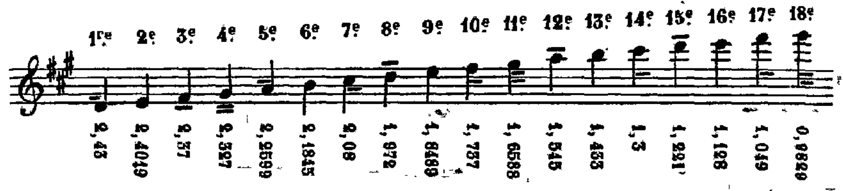


Fig. 224.



panon de l'orchestre musulman. La caisse plate, en bois, a la forme d'un trapèze dont un côté est courbe; 18 cordes en acier et soie sont tendues en travers au moyen de chevilles enfoncées dans le côté courbe; elles passent par-dessus le bord supérieur, puis sur un chevalet en bois, *tchoŭ*, qui suit à distance le côté courbe, et s'attachent au côté opposé; la première corde, la plus longue, est simple, toutes les autres sont doubles. On frappe ou l'on pince les cordes avec un plectre de bois, ou avec les doigts coiffés d'onglets.

Largeur du grand côté	2m,515
Largeur du petit côté	0 ,9102
Distance transversale	1 ,6394
Épaisseur	0 ,3717
Hauteur du chevalet	0 ,0729
Distance du chevalet au côté courbe	0 ,3982

La notation est celle de la flûte traversière tĭ 81.

144 *Yâng khîn*[2], khîn d'outre-mer : ainsi que l'indique le nom, cet instrument pourrait être d'origine

xviiie, époque où les lettrés rédigèrent pour l'Empereur un sommaire de la musique européenne[3] d'après les PP. Pereyra, jésuite, et Pedrini (?), lazariste. D'autre part, le même instrument existe en Indo-Chine, et le nom alternatif de *tchoŭ-kŏ khîn* le met en rapport avec les barbares du sud-ouest, puisque Tchoŭ-kŏ Lyâng[4] s'est rendu célèbre au Seú-tchhwân et au Yûn-nân.

Sur une caisse plate trapézoïdale, sont tendues en travers, parallèlement aux bases, des cordes métalliques doubles que l'on accorde au moyen de chevilles tournées par une clef; deux chevalets sont fixés transversalement, les cordes passent alternativement par-dessus les chevalets et à travers des trous ménagés dans les chevalets : les cordes de rang impair appuient sur l'arête du chevalet de droite et traversent les trous du chevalet de gauche; les cordes de rang pair passent dans les trous du chevalet de droite et sur l'arête de l'autre. Chaque corde est ainsi partagée en deux segments qui résonnent indépendamment sous le choc de deux marteaux tenus dans les deux mains.

L'accord indiqué par la figure du n° 105 ne précise pas l'octave des sons (même notation que pour le tĭ 81).

Si l'on admet $ut\sharp_3$ pour la 1re corde partie gauche, il est difficile que la partie droite donne $ré\sharp_3$, car il faudrait que les longueurs des deux parties fussent

144. Yâng khîn (N° 105, liv. 12, f. 8). — Échelle.

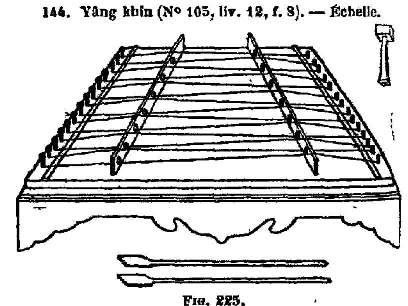
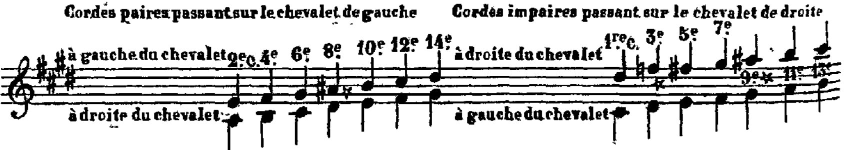


Fig. 225.



européenne; il ressemble beaucoup au tympanon que l'on trouve en Italie, en Allemagne, etc., et aurait pu être introduit à la fin du xviie siècle ou au début du

dans le rapport de 9 à 8 : or, le chevalet est le plus loin du milieu. Il doit être placé pour diviser la corde proportionnellement à 9 et 4, et la note haute

1. N° 67, liv. 36, ff. 3, 4. — N° 65, liv. 33, ff. 20, 21.
2. N° 105, liv. 12, f. 8 v°. — N° 109, p. 102 (165), p. 373 (277).
3. N° 86, 3e partie.

4. Né en 181, conseiller écouté de Lyeoû Pèi, le restaurateur de la dynastie Hân au Seú-tchhwân, célèbre par sa sagesse et ses stratagèmes, mort en 234 (N° 37, *Chou choŭ*, liv. 5).

sera non la 2[de], mais la 9[e]. Il faut, de plus, remarquer que les deux notes marquées d'un astérisque ne rentrent pas dans l'échelle naturelle. Quant aux cordes paires, pour donner deux notes à intervalle de 5[te], les cordes doivent être partagées proportionnellement à 3 et 2; la 8[e] corde doit donner *la*♯, qui n'appartient pas à l'échelle normale. L'échelle totale serait donc : *la*$_2$ *si ut*♯$_3$ *ré*♯ *mi fa*♯ *sol*♯ *la la*♯ *si ut*♯$_4$ *ré*♯ (*fa*) *fa*♯ *sol*♯ (*la*♯) *si ut*♯$_5$.

L'instrument de même espèce décrit par M. Mahillon a également 14 cordes; il donne pour les deux premières cordes : 1[re] corde, impaire, passant sur le chevalet de droite, rapport 3/1, *si*♭$_2$ *fa*$_4$. 2[e] corde, paire, passant sur le chevalet de gauche, rapport 8/5, *ré*$_3$ *si*♭$_3$. Echelle : *si*♭$_2$ *ut*$_3$ *ré mi fa* (*fa*♯) *sol la si*♭ *si ut*$_4$ (*ut*♯) *ré mi* (*fa*) *sol la ut*$_5$ *ré* (*mi sol*). Selon la notation employée dans ce travail, on aurait plutôt *la*♯ que *si*♭; cette dernière échelle diffère de la précédente par les notes mises entre parenthèses.

Les documents chinois sont muets sur cet instrument, sauf un seul qui donne une planche sans texte; j'emprunte au n° 109, p. 205, les dimensions suivantes : caisse trapézoïdale; hauteur du trapèze, 0m,25; grande base, 0m,71; petite base, 0m,41.

Instruments à cordes frottées.

Comme les instruments à cordes percutées, ceux de la présente section semblent d'origine étrangère; mais, à la différence des précédents, quelques-uns de ceux-ci sont devenus très usuels.

145 *Yă tchēng*[1]. L'orchestre mongol *b*) emploie un petit tchēng **117** à 10 cordes dont on joue au moyen d'un archet, simple petite baguette de bois; longueur totale, 2P,2247; largeur au front, 0,4422; largeur à la queue, 0,3451; hauteur et épaisseur des chevalets fixes, 0,0323; distance des chevalets, 1,618.

Le yă tchēng est déjà mentionné sous les Thâng.

146 *Hî khîn*[2]. Cet instrument à 2 cordes appartient à plusieurs orchestres du Palais. Il est formé d'une caisse en éléococca, munie d'un manche qui porte deux chevilles de tension. La caisse arrondie en dessous est creuse et fermée par une planchette; à sa base elle porte un chevalet, *tchou*, où les cordes sont attachées par un lacet de cuir; la tête est en forme de tête de dragon, les mâchoires tiennent lieu de sillet.

146. Hî khîn (N° 102, liv. 9, f. 36).

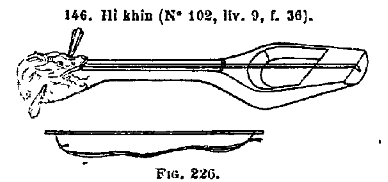


Fig. 226.

Longueur totale	2P,88	Longueur du creux ...	0,512
Longueur de la caisse.	1 ,152	Longueur du manche .	1,152
Largeur maxima	0 ,199	Longueur de la tête ...	0,303
Epaisseur..........	0 ,227	Longueur des cordes ..	2,048

L'archet, long de 2,304, est formé de crin de cheval tendu sur une baguette.

1. N° 67, liv. 35, f. 3. — N° 65, liv. 33, f. 20. — N° 45, liv. 20, f. 12 r°.
2. N° 67, liv. 37, ff. 1, 2. — N° 65, liv. 33, f. 19 v°. — N° 69 (Y. I. t., liv. 103, f. 27 r°).
3. Voir chap. XIII, p. 104, note 4.

Tchhên Yâng décrit brièvement le hî khîn provenant de la tribu syēn-pī des Hî[3].

147 *Hoû khîn*[4]. L'instrument de ce nom, de l'orchestre mongol *a*), ressemble au précédent; la caisse, recouverte de peau, ne présente pas d'ouverture; elle a au dos une nervure saillante, *tsĭ ling*, les deux cordes sont attachées à une petite cheville à la base de la caisse et passent sur un chevalet, *tchoû*.

147. Hoû khîn (N° 102, liv. 9, f. 41).

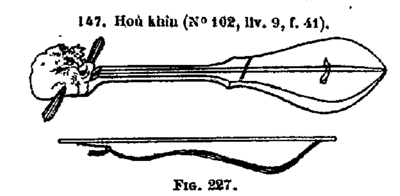


Fig. 227.

Longueur totale	3P,023	Longueur de la tête ...	0,404
Longueur de la caisse.	1 ,234	Distance du sillet au chevalet...........	2,23
Largeur maxima	0 ,720		
Epaisseur à la nervure.	0 ,352	Longueur de l'archet ..	2,619
Longueur du manche.	1 ,365		

148 *Hoû khîn*. L'orchestre mongol *b*) a un instrument différent, mais portant le même nom[5]. La caisse est une sorte de bol en noix de coco, fermé par une planchette d'éléococca; le manche est en bambou. A une pièce en bois placée au bout de la caisse sont attachées les deux cordes tendues par deux chevilles enfoncées dans le manche. L'archet est un arc de bambou tendu par du crin de cheval.

148. Hoû khîn (N° 102, liv. 9, f. 46).



Fig. 228.

Longueur totale	3P,072	Longueur de la tête..	0,5308
Diamètre de la caisse.	0 ,384	Longueur des cordes.	2,0352
Profond. de la caisse.	0 ,216	Longueur du crin de l'archet..........	0,864
Longueur du manche.	2 ,784		

149 *Thî khîn*[6]. Cet instrument vulgaire et dont je n'ai pas de description, mais seulement une figure, ressemble au second hoû khîn; le manche paraît être en bois, l'archet est courbe.

Echelle.



150 *Tĕ-yŏ-tsŏng*[7] (tsaung' traduit par harpe, lyre), instrument de l'orchestre birman *b*), ressemblant au violon européen; la caisse en bois a deux ouïes; les trois cordes sont fixées d'une part aux chevilles, d'autre part à une pointe sculptée au bout de la caisse; le chevalet est en bambou.

Longueur totale	2P,05	Epaisseur	0,09
Longueur de la caisse . .	1	Longueur du manche ..	0,35
Largeur maxima	0 ,58	Long. de la pointe infér.	0,19

4. N° 67, liv. 37, ff. 3, 4. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.
5. N° 67, liv. 37, ff. 3 à 5. — N° 65, liv. 33, f. 20 r°.
6. N° 105, liv. 12, f. 5 v°.
7. N° 67 liv. 37, f. 11. — N° 65, liv. 33, f. 22 r°.

La longueur des cordes n'est pas donnée; l'archet est un arc en bois tendu de crin.

150. Tê-yô-tsông (Nº 67, liv. 37, f. 11).

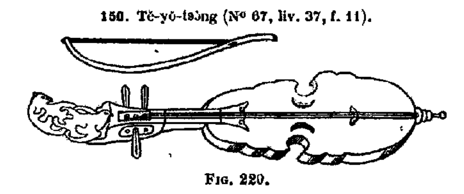


Fig. 229.

151 *Thî khîn*[1]. Cet instrument de l'orchestre mongol *b*) diffère de l'instrument de même nom décrit plus

151. Thî khîn (Nº 102, liv. 9, f. 50).

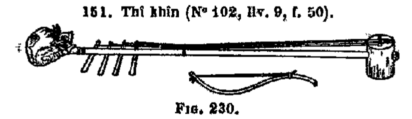


Fig. 230.

haut. La caisse est un petit cylindre en bois recouvert de peau de serpent; manche en bambou terminé par une tête de dragon et traversant la caisse de part en part. Les 4 cordes sont attachées à une petite baguette de bois fixée à l'extrémité du manche et à la caisse; elles sont tendues à l'aide de chevilles et traversent un anneau placé aux 3/4 de la distance entre les chevilles et la caisse; un chevalet repose sur la caisse. L'archet, un arc de bambou, est tendu de crins divisés en deux faisceaux; deux des cordes de l'instrument passent entre les deux faisceaux de l'archet.

152. Seû hwô (Nº 105, liv. 12, f. 5). Échelles.

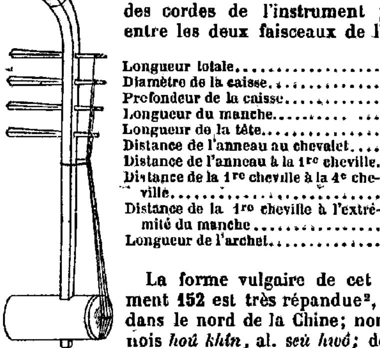


Fig. 231.

Longueur totale	2P,671
Diamètre de la caisse	0 ,23
Profondeur de la caisse	0 ,324
Longueur du manche	2 ,117
Longueur de la tête	0 ,321
Distance de l'anneau au chevalet	1 ,115
Distance de l'anneau à la 1re cheville	0 ,455
Distance de la 1re cheville à la 4e cheville	0 ,539
Distance de la 1re cheville à l'extrémité du manche	0 ,133
Longueur de l'archet	0 ,864

La forme vulgaire de cet instrument **152** est très répandue[2], surtout dans le nord de la Chine; nom pékinois *hoû khîn*, al. *seû hwô;* deux accords différents, ci-dessous A) et B).

154 *Ngô-eûl-tchă-khê*[4]. Cet instrument de l'orchestre musulman ressemble un peu au hoû khîn **148**. La caisse est un fragment de noix de coco recouvert de peau de cheval; elle porte d'un côté une tige de fer et du côté opposé le manche en bois; elle a un chevalet, *tchoû*, un trou au fond et trois sur les côtés. L'extrémité supérieure du manche est plus épaisse, renflée, sculptée à cannelures horizontales et présente un peu le profil du pommeau d'un sabre; la cannelure inférieure sert de sillet. Les cordes, au nombre de deux, entrent séparément dans ce pommeau, qui porte les chevilles; elles sont faites de crin de cheval tordu, chacune est de deux fils, *lyù*, le fil de 81 brins, *hêng;* elles sont attachées à la tige de fer opposée au manche à l'aide d'un double anneau. Sous les cordes de crin, de part et d'autre, sont tendues 10 cordes sympathiques en acier qui sont attachées à la tige de fer, traversent le chevalet par de petits trous et sont tendues sur le manche par 10 petites chevilles, cinq de chaque côté. L'archet est un arc de bois tendu de crin.

154. Ngô-eûl-tchă-khê (Nº 102, liv. 9, f. 58).

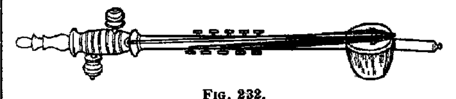


Fig. 232.

Longueur totale		2P,673
Longueur de la tige de fer		0 ,512
Diamètre de la caisse		0 ,950
Profondeur de la caisse		0 ,39
Longueur du manche		1 ,82
Longueur du pommeau		0 ,341
Longueur des cordes de crin du sillet au chevalet		1 ,458
Long. des cordes d'acier des chevilles au chevalet	1re corde de gauche	0 ,576
	2e corde de gauche	0 ,6826
	3e corde de gauche	0 ,787
	4e corde de gauche	0 ,8859
	5e corde de gauche	0 ,976
	1re corde de droite	0 ,6026
	2e corde de droite	0 ,6998
	3e corde de droite	0 ,7987
	4e corde de droite	0 ,901
	5e corde de droite	1 ,001
Longueur de l'archet		2 ,16

155 *Sā-làng-tsi*[5] (sārangī). Cet instrument de l'orchestre népalais est analogue à celui que décrit M. Mahillon. La caisse est large et aplatie, bombée en dessous; une membrane collée sert de table d'harmonie. Le manche est large; les mesures données ne répondent pas bien à la figure, d'après laquelle il semble formé de deux cadres rectangulaires; celui du haut, plus large, porte deux chevilles de chaque côté; celui du bas, plus long, porte neuf chevilles sur le côté droit. Quatre cordes de boyau (le chinois dit de cuir) sont tendues du bas de la caisse jusqu'aux chevilles du cadre supérieur; elles passent sur trois chevalets, celui du haut servant de sillet. Neuf cordes sympa-



152. Échelles.

153 *Eûl hyên*, al. *hwô khîn*[3], modification du précédent. Cet instrument a deux cordes et est encore plus répandu.

M. Mahillon indique : longueur totale, 0m,54; diamètre de la caisse, 0m,05; profondeur, 0m,11. Parfois la caisse est à peu près hémisphérique.

Échelle.

1re c. 2e c.

1. Nº 67, liv. 37, ff. 6, 7. — Nº 65, liv. 33, f. 20 rº.
2. Nº 105, liv. 12, f. 5 rº. — Nº 89, p. 67.
3. Nº 105, liv. 12, f. 4 vº. — Nº 100, p. 185 (145).
4. Nº 67, liv. 37, f. 8. — Nº 65, liv. 33, f. 20 vº.
5. Nº 67, liv. 37, f. 10. — Nº 65, liv. 33, f. 21 vº. — Nº 109, p. 89 (64).

thiques en fer (acier?) sont tendues en diagonale sous les premières dans le cadre le plus long et passent par des trous dans le principal chevalet. On joue avec un archet en bois flexible et crin de cheval.

155. Sā-lāng-tsi (N° 67, liv. 37, f. 10).



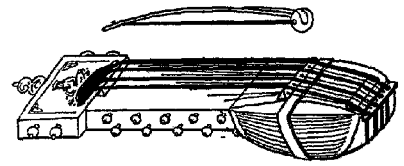


Fig. 233.

Largeur de la caisse	0m,3
Longueur du manche (1er cadre)	0 ,52
Largeur du manche de 0,18 à	0 ,22
Largeur de la tête (2e cadre)	0 ,3
Longueur de la tête	0 ,25
Épaisseur de la tête	0 ,25
Hauteur du chevalet central	0 ,08
Distance du chevalet supérieur au chevalet central	0 ,82

L'instrument décrit par M. Mahillon a 0m,53 de long sur une largeur maxima de 0m,16; les quatre cordes de boyau donnent à vide ut_2, fa_2, ut_3, ut_3; les onze cordes (au lieu de 9) sympathiques sont accordées de ut_4 à fa_5.

156 *Fóng cheoû khōng-heoû*[1], khōng-heoû **114** à tête de phénix. L'historien (n° 45) se borne à l'indiquer sans description. Le n° 46 le décrit comme un instrument orné d'une tête d'oiseau, à caisse de 2 pieds sur 0,7, à manche de 2,5, à 14 cordes tendues par des chevilles: deux instruments analogues furent envoyés de Birmanie. Tchhên Yâng donne une description beaucoup plus brève, mais concordante, et ajoute que cet instrument hindou était employé aussi à Foû-leoû[2] et à Tourfân. Il semble que ces indications toutes incomplètes puissent s'appliquer à un instrument analogue à la mâyurî décrite par M. Mahillon : la caisse est en forme d'oiseau, le manche tient la place du dos et de la queue, 16 tons ou marques, 4 cordes principales (fa_2 ut_3 ut_3 sol_3) frottées par un archet, 15 cordes sympathiques (de fa_3 à fa_5). Longueur totale, 1m,17; largeur maxima, 0m,165.

ORCHESTRES ET CHŒURS

CHAPITRE XI

Période des Tcheoû (avant 206 A. C.).

Le *Tcheoû li* et le *Yî li*[3] donnent des indications précises et concordantes sur l'orchestre rituel antique; le prince Tsâi-yŭ les a rapprochées de la manière suivante. Sous les Tcheoû, l'Empereur avait droit à l'orchestre *kōng hyuên* rangé en carré; les seigneurs employaient l'orchestre *hyēn hyuên* rangé sur trois lignes formant trois côtés d'un carré; les ministres et patriciens de haut rang, le *phan hyuên* rangé sur deux lignes parallèles; les nobles ordinaires, le *thĕ hyuên* rangé sur une ligne simple; les renseignements que nous avons concernent le second et le dernier orchestres. La salle de réception, *thâng*, est toujours orientée vers le sud; elle est élevée de plusieurs degrés au-dessus de la cour, *thîng*, avec laquelle elle communique par deux escaliers, *tsoû kyāi* à l'est, *sī kyāi* à l'ouest; aucune muraille, aucune porte même ne sépare la salle de la cour; les hôtes, *pīn*, ont place au fond de la salle, le plus qualifié à l'est; le maître de maison, *tchou*, se tient près du degré de l'est, face à l'ouest. C'est en vue de ces personnages principaux qu'est réglée la disposition de l'orchestre; on la voit ci-dessous (2e orchestre). Pour les cérémonies religieuses la disposition est analogue, la tablette de l'esprit ayant la première place. Ces dispositions fondamentales n'ont jamais changé, mais les variations de détail sont nombreuses selon les cérémonies et selon les époques.

Disposition de l'orchestre hyēn hyuên.

Sud.

			Salle inférieure ou cour.						
			19	19	19	19		13	
	12		18	17	17	18		12	
	11	13	16	15	15	16	13	11	
	9		14	14	14	14		10	
Est.	— A —						— B —		Ouest.
			7			8		1	
			7			8			
		5	Salle supérieure.					6	
	2	3						4	

Nord.

Fig. 234.

LÉGENDE

A Degrés principaux. — B Degrés de l'ouest.

	hommes
1) chef d'orchestre	1
2) porte-guidon	1
3) auge **34**	1
4) tigre **29**	1
5) pŏ foû **35** et chanteur	1
6) tchhông toû **32** et chanteur	1
7) sĕ **116** et chanteurs	2
8) khîn **112** et chanteurs	2
9) carillon de lithophones **24**	1
10) carillon de lithophones **24** et tambour à manche **62**	1
11) carillons de cloches **2**	2
12) cloches isolées **1**	2
13) tambours dressés avec oreilles **44**	3
	19
14) orgues à bouche **103** et **104**	4
15) flûtes de Pan **75**	2
16) chalumeaux **89**	2
17) ocarinas **101**	2
18) flûtes traversières tchhi **80**	2
19) flûtes yó et ti **74** et **77** (flûtes droites)	4
	16

1. N° 45, liv. 29, f. 12 v°. — N° 46, liv. 232 c), f. 15 r°. — N° 69 (Y. L. t., liv. 115, f. 3 v°). — N° 109, p. 132 (67).

2. Ce nom peut être rapproché de Foû-leoû, qui désignait au milieu du VIIe siècle l'un des arrondissements dépendant du gouvernement des Yu-tchi, dans la moyenne vallée de l'Oxus (N° 61, p. 69, note).

3. N° 6, *sydo syŭ*, liv. 22. — N° 9, t. II, pp. 34, 47, 50. — N° 7, sections *Hyang chê*, *Yên*, *Tă chê*. — N° 77, f. 32, etc.

Le 4e orchestre est disposé de même dans la salle et dans la cour; il conserve seulement les exécutants suivants : 1 chef d'orchestre, 1 porte-guidon, 1 auge, 1 tigre, 1 pŏ foŭ, 1 tchhŏng toŭ, 1 khîn, 1 sĕ, 2 carillons de lithophones, 1 tambour dressé, 4 orgues à bouche, soit 8 + 7 exécutants. Les joueurs de khîn et de sĕ sont en même temps choristes; ainsi s'explique la phrase du *Kyăo thĕ chĕng*[1] : « les chanteurs étaient dans la salle, les joueurs d'orgue et de flûte étaient au bas des degrés, car on estimait davantage la voix humaine. »

La musique des rites majeurs, religieux et palatins, comprend des hymnes chantés avec accompagnement et des danses avec musique vocale et instrumentale. « Le maître des cloches joue avec la cloche et le tambour les neuf grands airs *hyá*, savoir : l'hymne de l'Empereur, *Wâng hyá*, l'hymne du sacrifice, *Seù hyá*, l'hymne de l'appel, *Tchāo hyá*, l'hymne de l'introduction, *Nă hyá*, l'hymne de l'illustration, *Tchāng hyá*, l'hymne de l'offrande des grains, *Tseū hyá*, l'hymne de la parenté, *Tsoŭ hyá*, l'hymne des degrés, *Kāi hyá*, l'hymne de la fierté, *Ngâo hyá*[2]. » Le premier hymne est réservé au Souverain, le second au chī représentant de l'ancêtre, le troisième aux victimes, le quatrième aux hôtes, le cinquième aux ministres de mérite, le sixième aux princesses qui apportent les offrandes, le septième aux membres du clan du Souverain, le huitième aux hôtes qui se retirent après boire, le neuvième aux princes feudataires. La musique règle aussi les préparatifs du culte, la disposition et l'enlèvement des objets qui servent aux sacrifices, la marche des cortèges, la réception des hôtes étrangers, les rapports des royaumes.

Les danses rituelles, six grandes et six petites, ont été déjà étudiées aux chap. III et VI, pp. 102 et 141.

Pour les banquets et le tir à l'arc[3], les plus importantes solennités non religieuses, le chœur exécute des odes : « on marque la mesure pour l'Empereur par l'ode *Tcheoū yù*, pour les feudataires par l'ode *Lî cheoū*, pour les patriciens majeurs par l'ode *Tshài phîn*, pour les patriciens par l'ode *Tshài fân*[4] », choisies comme les hymnes en raison des vertus qu'elles suggèrent. Ainsi l'ode *Tshài fân* expose les devoirs de l'épouse du prince[5]. « Confucius a dit : L'archer, comment à la fois tire-t-il et écoute-t-il [le chœur]? Pour lancer des flèches en mesure au son de la musique et ne pas manquer le but, n'est-ce pas seulement l'homme prudent et avisé [qui en est capable][6]? » La musique ainsi qu'on l'a vu, devait inspirer la modération, la maîtrise de soi; elle était l'objet d'un enseignement régulier. « On enseigne aux fils de l'Etat les vertus musicales, la modération, la concorde, la vénération pour les esprits, le respect pour les supérieurs, la piété filiale, l'amitié... On enseigne aux fils de l'Etat les danses musicales, *Yûn mên thâi khyuên, Thâi hyên, Thâi chāo, Thâi hyá, Thâi hoŭ, Thâi woŭ*[7]. » « Le protecteur enseigne aux fils de l'Etat les six sciences, savoir les cinq rites, les six danses, les cinq manières de tirer des flèches, les cinq manières de conduire les chars, les six classes des caractères écrits, les neuf opérations numériques[8]. » « Le grand directeur de la musique se met à la tête des fils de l'Etat et danse avec eux[9] ». « Le grand instructeur enseigne les six sortes de chants, *fōng, foù, pì, hìng, yà, sóng*[10]. »

L'organisation du service est très complète[11] : deux grands directeurs, *tá seū yŏ*, assistés de quatre maîtres de la musique, *yŏ chī*, quatre grands aides, *tá syū*, deux grands instructeurs, *tá chī*; des bureaux séparés ont charge de chaque classe d'instruments, lithophones, carillons de cloches, orgues, cloches isolées, flûtes, boucliers, etc.; la plupart des musiciens sont aveugles. Des bureaux spéciaux s'occupent de la musique étrangère : *méi chī* pour la musique des barbares de l'est, *mâo jên* pour la musique des barbares en général et pour la musique dite *sàn yŏ*, *tī-kyù chí* encore pour la musique des barbares des quatre régions[12]. Les officiers et employés du service musical sont au nombre de plus de treize cents.

L'orchestre militaire diffère totalement du premier[13]. « Les officiers des tambours sont chargés d'enseigner les sons des six tambours et des quatre instruments métalliques, pour rhythmer la musique, pour donner la mesure aux troupes militaires, pour régler les corvées de chasse... Avec le *lêi koù* **157**, on annonce les sacrifices aux esprits célestes; avec le *lîng kou* **158** on annonce les sacrifices aux esprits terrestres; avec le *loù koù* **159**, on annonce les offrandes aux mânes; avec le *fên koù* **48**, on annonce les services de guerre; avec le *kāo koù* **160**, on annonce les corvées de chasse; on bat le *tsin koù* **47** pour accompagner les instruments métalliques[14]. Le *chwên* **3** donne l'accord aux tambours, le *tchŏ* **6** leur donne le rhythme, les cymbales **16** les arrêtent, le *tŏ* **4** transmet [l'ordre de battre] les tambours[15] ». « L'Empereur prend le *loù koù* **159**, les feudataires prennent le *fên koù* **48**, les chefs d'armée prennent le *tsin koù* **47**, les chefs de régiment (2,500 hommes) prennent le *thî koù* **161**, les chefs de bataillon (500 hommes) prennent le

1. *Kyao thĕ cheng*, victime unique au sacrifice de la banlieue, traité faisant suite au *Lì yûn*. — N° 8. — N° 15, tome I, p. 577.

2. N° 6, *tchōng chī*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 59. — N° 7, sections *Hyāng yìn tsyeoŭ, Hyāng ché*. J'ai modifié sur deux points la traduction de Biot. (Les commentateurs proposent d'entendre *tchai*, purification, au lieu de *tseū*, et *kāi* dans le sens de degrés; le dernier hymne est *Ngâo hyá*, air de la fierté, et non *Kīng hyá*, air du respect, comme a compris Biot (N° 78). On a voulu retrouver dans le *Tá ya* les neuf hymnes rituels : 1° *Wâng hyá* = *Wên wâng* (I, 1; N° 13, p. 319); 2° *Seu hyá* = *Myên* (I, 3; N° 13, p. 326); 3° *Tchao hyá* = *Tá ming* (I, 2; N° 13, p. 323); 4° *Nă hyá* = *Hân loŭ* (I, 5; N° 13, p. 331); 5° *Tchāng hyá* = *Yù poŭ* (I, 4; N° 13, p. 330); 6° *Tseū hyá* = *Seū tchai* (I, 6; N° 13, p. 333); 7° *Tsoŭ hyá* = *Hîng wêi* II, 2; N° 13, p. 353); 8° *Kāi hyá* = *Kì tswéi* (II, 3; N° 13, p. 355); 9° *Ngâo hyá* = *Kya lŏ* (II, 5; N° 13, p. 350). Si des textes du *Tsò tchwân* et des *Kwŏ yŭ* prouvent que le 2° hymne, par exemple, est compris dans le *Chī king*, du moins les identifications ne sont nullement établies en totalité.

3. N° 6, *yŏ chī*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 42. C'est probablement le même orchestre qui se faisait entendre aux repas de l'Empereur (N° 6 *cheán fou*, liv. 4. — N° 9, tome I, p. 72).

4. Voir p. 101, note 3. *Tshai fan*, cf. *Kwŏ fōng, Chāo nân*, 2 (N° 13, p. 17). *Tshài phîn*, cf. id., 4 (N° 13, p. 19).

5. N° 77, f. 31 v°.

6. N° 8, *Ché yi*. — N° 15, tome II, p. 679. — N° 6, *ché jên*, liv. 30. — N° 9, tome II, p. 204.

7. N° 6, *tá seū yŏ*, liv. 22. — N° 9, tome II, pp. 28, 29.

8. N° 6, *pao chī*, liv. 13. — N° 9, tome I, p. 297, etc.

9. N° 6, *tá seu yŏ*, liv. 22. — N° 9, tome II, p. 37; voir plus haut, p. 1[illegible]

10. N° 6, *tá chī*, liv. 23. — N° 9, tome II, p. 50. Les *sóng* sont des hymnes religieux solennels tels que ceux des deux dernières sections du *Chī king*; les *ya* sont les hymnes des deux sections intermédiaires; les *fōng* sont des odes comme celles de la première section. Ces trois premières sortes de poésies sont désignées par l'expression *sān lêi* dans un entretien de Yên tseù (522 A. C.). Les trois autres espèces, *foù*, descriptions, *pì*, comparaisons avec intention de blâme, *hìng*, allégories ne forment pas des sections spéciales.

11. N° 6 *tchhwen kwan*, liv. 17; articles *tá seū yŏ* à *seū kān*, liv. 22 et 23. — N° 9, tome I, pp. 404 à 409; tome II, pp. 27 à 68.

12. N° 6, art. cités, liv. 23. — N° 9, tome II, pp. 63, 64, 67. Les commentateurs rapprochent le *sàn yŏ* des tours de jongleurs, *tchhang yeou*, de l'époque des Hân, c'est-à-dire des *pŏ hí* (voir plus bas, p. 198, etc.) La même expression se retrouve au Japon, où elle est habituellement lue sarugaku, sarougakou (voir N. Péri, *Bull. de l'Ecole française d'Extrême Orient*, 1907, p. 129).

13. N° 6, *koù jên*, liv. 12. — N° 9, tome I, pp. 264 à 266.

14. Le 1er tambour aurait huit faces, le 2e six faces, le 3e quatre faces mais les interprètes ne sont pas d'accord sur la forme de ces instruments; les trois derniers ont respectivement 8 pieds, 12 pieds, 6p,6 de long. Voir p. 149.

15. Voir pp. 144, 145.

tambour à cheval, *phî koù* **62**, les chefs de compagnie (100 hommes) prennent les cymbales **16**, les chefs de section (25 hommes) prennent le *tö* **4**, les quinteniers prennent le *tchö* **6**[1]. » Ces instruments avec divers guidons donnent les signaux pour les manœuvres de chasse et de guerre, pour le rassemblement des corvéables (chasse, guerre, etc.) dans les communes; les tambours rhythment la danse *Pîng woù* et la danse *Foû woù*, qui sont exécutées trois fois par an dans les districts importants en l'honneur des esprits[2]; ils résonnent pour les funérailles; le *loû koù* **159** du Palais marque le matin et le soir, annonce l'arrivée des courriers, il est à la disposition de ceux qui implôrent justice ou secours[3].

Au retour d'une armée victorieuse, un sacrifice est offert[4]; « le maître de la musique enseigne le chant du triomphe, *khài kō*, et l'entonne le premier ». Ici l'orchestre militaire se complète de choristes.

L'orchestre militaire a probablement part dans diverses cérémonies d'exorcisme où le tambour est employé; du moins les traditions des âges suivants permettent de le croire. « Pour secourir le soleil et la lune [en cas d'éclipse], l'officier des tambours avertit le Souverain de frapper le tambour », et le grand serviteur l'aide. « Le *fāng syáng chí* met une peau d'ours, [un masque avec] quatre yeux dorés, un surtout noir, une robe rouge; il tient une hallebarde et porte un bouclier. A la tête de cent valets il fait les exorcismes de chaque saison, *nô*, pour visiter les maisons et chasser les maladies pestilentielles. Lors d'un grand service funèbre, il précède le cercueil; arrivé à la tombe, il entre dans le caveau et en frappe les quatre coins avec sa hallebarde pour chasser le wàng-lyang[5]. »

CHAPITRE XII

Période des Hán et de l'anarchie (206 A. C. — 618 P. C.) : l'orchestre.

Sous les Hán, dans les années Yòng-phìng (58-75) l'orchestre impérial forme quatre sections[6] : *Thái yŭ yŏ*, orchestre principalement religieux, qui joue pour les sacrifices aux divinités célestes, aux esprits de l'agriculture, aux ancêtres impériaux; *Yă sòng yŏ*, qui continue l'orchestre civil des Tcheoū et qui joue lors du tir à l'arc et à l'école impériale; *Hwâng mên koŭ tchhwēi yŏ*, orchestre du harem[7], employé dans les banquets impériaux, et en même temps, d'après son nom, orchestre des cortèges; enfin *Twán syāo ndo kŏ yŏ* ou *Khài yŏ*, orchestre militaire, orchestre de triomphe. 829 musiciens sont employés, vraisemblablement pour les trois premières sections, la quatrième ayant presque toujours eu une individualité à part. On ne remarque de nouveaux instruments que dans la famille des tambours[8], qui comprend plus de vingt variétés; un bon nombre sont désignées par des noms de localités, ce qui marque l'usage d'airs populaires provinciaux : tambour de Hân-tān[9], tambour du Kyāng-nân, tambour du Hwâi-nân[10], tambour de Pā et de Yû[11], tambour *yén* de Tchhoù[12], tambour impérial de Lyâng[13], tambour de Lìn-hwâi[14], tambour de Tseū-fāng[15], tambour de la mer orientale.

C'est seulement dans le *Sóng choū*[16] qu'on rencontre de nouveau, non pas la composition de l'orchestre, mais la liste des instruments usités; ils sont rangés sous les huit catégories ou matières reconnues de temps immémorial.

1° Carillon de cloches **2**.
Cloche isolée **1**.
Chwēn **3**.
Tchö **6**.
Cymbales nâo **16**.
Tö **4**.
2° Lithophone **23**, **24**.
3° Ocarina **101**.
4° Tambour **44**, etc.
Tambour à manche **62**.
Tsyè **162**, sorte de tambour.
5° Khìn **112**.
Se **116**.
Tchoū **119**.
Tchēng **117**.
Guitare **123**.
Khōng-heoû **114**.
6° Auge **34**.
Tigre **29**.
7° Petit orgue à bouche **103**.
Grand orgue à bouche **104**.
8° Lyŭ et lyŭ **163**.
Flûte de Pan **75**.
Chalumeau **89**.
Flûte traversière tchhî **80**.
Flûte yŏ **74**.
Flûte droite **77**.

Quelques instruments (tsyè, guitare, khōng-heoû) sont d'introduction récente; mais la plupart, même non admis dans l'orchestre, sont anciens.

Orchestre palatin des Tcheoū postérieurs[17] :

Cloches isolées **1**	12
Carillons de cloches et de lithophones **2** et **24**	8
Tambours dressés **44**	4
Auge **34**	1
Tigre **29**	1
Chanteurs	4

Instruments placés au-dessous des lithophones :

Khìn **112**	4
Se **116**	4
Flûtes de Pan **75**	4
Tchou **119**	4
Tchēng **117**	4
Woû hyên **128**	4
Khōng-heoû **114**	4
Petites guitares **123**	4

Instruments placés au-dessous des cloches :

Grandes orgues à bouche **104**	4
Petites orgues à bouche **103**	4
Flûtes droites **77**	4
Flûtes traversières tí **81**	4
Flûtes de Pan **75**	4
Chalumeaux **89**	4
Flûtes traversières tchhî **80**	4
Ocarinas **101**	4

Danseurs : 8 couples de chaque côté.

1. N° 6, *tá seū mâ*, liv. 29. — N° 9, tome II, p. 170. Pour le *phí*, tambour à manche, voir l'article spécial.
2. Voir pp. 102, 140, 205. N° 6, *tá seū ma*, liv. 29; *tsou chī*, liv. 11; *lou pài*, liv. 12. — N° 9, tome I, pp. 257, 266, 267; tome II, p. 177, etc.
3. N° 6, *kou jên*, liv. 12; *tá seū yŏ*, liv. 22; *yŏ chī*, liv. 23; *ta phou*, liv. 31. — N° 9, tome I, p. 268; tome II, pp. 40, 45, 226.
4. N° 6, *yŏ chī*, liv. 23; *tá seū ma*, liv. 29. — N° 9, tome II, pp. 45, 183. D'après les uns, l'offrande est présentée aux ancêtres impériaux; d'après les autres, aux dieux du sol.
5. N° 6, *koù jên*, liv. 13; *fāng syáng chí*, liv. 31; *tá phou*, liv. 31. — N° 9, tome I, p. 268; tome II, pp. 225, 228. Le *wang lyang*, dont le nom est écrit de diverses façons, est défini comme un esprit des eaux.
6. N° 39, liv. 19, passim. — N° 41, liv. 22, f. 2 r°. — N° 42, liv. 13, ff. 1, 2. — N° 79, rapport initial, f. 3.
7. Le *hwâng mên* est l'un des eunuques du Palais; l'orchestre du *hwâng mên* serait donc destiné aux fêtes du harem.
8. N° 36, liv. 22, f. 22, etc.
9. Hân-tān, capitale du royaume de Tchào, aujourd'hui Kwang-phing, au Tchĭ-li.
10. Apanage princier à l'époque des Hán, aujourd'hui partie du Ngan-hwēi.
11. Pa-tcheou et Yù-tcheou correspondent à Pào-ning et Tchhông-khing, au Seú-tchhwan.
12. Royaume de Tchhoù, répondant au Hoû-pĕi.
13. Royaume de Lyāng, ou de Wéi, répondant à la région de Khai-fōng, au Hô-nân.
14. Au Ngan-hwēi, Seú-tcheou.
15. Peut-être Chĭ-fāng vers Tchhêng-toū au Seú-tchhwan.
16. N° 39, liv. 19, ff. 16 à 19.
17. N° 42, liv. 14, f. 23, etc., liv. 15, f. 5, etc.

Cet orchestre contient plusieurs instruments inconnus de l'orchestre antique, savoir : tchēng, khōng-heoû, guitare, flûte traversière tî, chalumeau; il fait accompagner les chanteurs[1] par les cloches et les lithophones, par les khîn et les sē, par les orgues et les chalumeaux placés dans la salle, à la différence de ce qui se faisait sous les Tcheoū et surtout sous les Hán, où, dans les cérémonies rituelles, la voix humaine ne devait être troublée ni par les cordes ni par les flûtes. Ce principe subsiste au temple de Confucius sous les Swêi : les voix y sont seules en usage. Au contraire, l'orchestre des seigneurs est limité aux instruments, sans chœurs.

L'orchestre rituel des Swêi est à peu près celui des Heoú-tcheoū; ses grandes divisions nous sont connues par divers passages du *Swêi choū*[2], qui indique les hymnes et chants rituels tels qu'ils furent fixés en 601. Dix sont chantés pendant les diverses phases des rites majeurs religieux et palatins, et deux accompagnent la danse civile et la danse militaire exécutées dans les mêmes occasions. Huit pièces courtes sont dites *chĭ kyù kō,* chants des festins; on en peut rapprocher cinq pièces plus longues consacrées à l'anniversaire de l'Empereur, aux banquets officiels du Palais, à la fête du tir à l'arc. Trois pièces sont des chants de victoire, *khài yŏ kō,* une appartient à la musique de la chambre de l'Impératrice, *Hwâng heoù fâng nêi.* Ces divers genres de musique sont d'abord exécutés par un orchestre impérial unique; mais en 610 on forme trois sections d'orchestre, ou trois orchestres spéciaux, l'orchestre des cinq banlieues, *woù kyāo,* pour les sacrifices aux esprits célestes, l'orchestre du temple des Ancêtres, *myáo thîng,* l'orchestre des banquets, *hyàng yên,* comptant respectivement 143, 150 et 107 exécutants; aux trois sections sont attachés en tout 132 danseurs; à part existe la musique de la chambre de l'Impératrice, qui sert aussi dans quelques banquets et pour la cérémonie *hyāng yìn tsyeoū*[3]. Ces quatre orchestres répondent imparfaitement aux diverses sortes de chants, puisque les deux premiers exécutent de la musique religieuse et qu'on ne voit pas quels musiciens figurent dans les triomphes. Ainsi l'orchestre du début du VIIe siècle diffère de celui des Hán, dont ni la seconde ni la quatrième section ne sont représentées; il résulte d'une lente formation poursuivie à travers les révolutions politiques de quatre siècles et qui a juxtaposé aux orchestres des dynasties successives les musiques barbares venant de tous les points de l'horizon; il continue de se développer en fondant de plus en plus ces éléments disparates, supprimant presque l'une des sections de l'orchestre des Hán, donnant à une autre une croissance extrême. On trouvera au chapitre suivant les grandes lignes de cette histoire, plus faciles à embrasser d'un coup d'œil quand on en saisit en même temps l'aboutissement.

CHAPITRE XIII

Période des Thâng et des Sóng (618-1278) : les rites majeurs, les rites mineurs, les chœurs barbares, les divertissements, les orchestres de marche.

Au premier rang sous les Thâng[4] comme sous les Hán parait l'orchestre des rites majeurs; ainsi qu'au temps des Tcheoū, les carillons sont placés sur le pourtour de la salle; dans la salle haute prennent place les chanteurs et les cordes, les instruments à vent sont en bas; l'ordre varie quelque peu avec les cérémonies. Le nombre d'instruments de chaque nature a beaucoup augmenté : par exemple, avant les Swêi il y avait 20 cadres de carillons; les Swêi en mirent 36[5], et sous Kāo tsōng (649-683) on alla jusqu'à 72, pour revenir à 20 sous Tchāo tsōng (888-904). L'orchestre du Prince héritier est dit *hyēn hyuên*[6] et est rangé sur 3 lignes; l'orchestre impérial a 8 groupes de danseurs (64 hommes), l'orchestre princier en a 6 (36 hommes). On trouve peu d'instruments vraiment nouveaux[7].

Les règlements de la dynastie[8] nous donnent le sommaire musical de quelques grandes cérémonies. « Dans les sacrifices kyāo (sacrifices offerts dans la banlieue), pour faire descendre l'esprit, on exécute l'hymne *Yu hwô*[9]; la danse civile est dansée en même temps. Pour recevoir l'Empereur, on exécute l'hymne *Thâi hwô;* pour présenter les objets précieux, on exécute le *Soū hwô;* pour aller recevoir les plateaux de viande, on exécute le *Yōng hwô;* pour verser les libations, on exécute le *Cheoù hwô.* Pour reconduire l'esprit, on exécute le *Choū hwô;* la danse militaire est dansée en même temps. » Dans d'autres sacrifices le premier hymne est changé, le reste du programme étant invariable. « Aux réunions plénières de la Cour, le 1er jour de l'année et le jour du solstice d'hiver, on reçoit et on reconduit l'Empereur avec l'hymne *Thâi hwô;* on reçoit et on reconduit les princes et ducs avec l'hymne *Choū hwô;* quand les ministres présentent leurs souhaits de longue vie, on emploie le *Tchāo hwô;* pour le chœur [qui accompagne] l'élévation des coupes de vin, on emploie le *Tchāo hwô;* comme danse civile, on emploie la danse *Kyeoû kōng,* comme danse militaire la danse *Tshĭ tĕ.* Quant à la danse militaire pour les sacrifices, on emploie la danse *Khài ngān*[10]. » Les grandes solennités rituelles comprennent donc deux éléments musicaux, des chœurs, voix et instruments, et des danses accompagnées de chœurs. Il en était ainsi dans l'antiquité : on va suivre ces deux éléments à travers la période intermédiaire.

La danse est l'essentiel de la musique[11] : « en toute musique la danse est le principal; du *Yûn mên* de Hwâng tî au *Thâi woù* des Tcheoū, [les noms connus] sont tous des noms de danses du temple des Ancê-

---

1. N° 42, liv. 15. f. 7.
2. N° 42, liv. 15, ff. 9 à 19.
3. Ce banquet rituel, déjà célébré sous les Tcheou dans chaque district, avait pour but de faire mettre en pratique les règles de la bienséance et du respect, d'assurer la concorde entre les habitants (N° 8, *Hyāng yìn tsyeou yí.* — N° 15, tome II, p. 652. — N° 7, *Hyang yìn tsyeou lì.* — N° 6, *hyang tá foū,* liv. 11; *tang tchēng,* liv. 11. — N° 9, tome II, pp. 242, 251).
4. N° 46, liv. 21, f. 1, etc. — N° 63, liv. 14, f. 17 v°.
5. 12 cloches isolées, 12 carillons de cloches, 12 carillons de lithophones.
6. Voir p. 183.
7. Voir chap. VII à X.
8. N° 63, liv. 14, f. 19 v°.
9. Pour ces cérémonies comparer pp. 100 et 101; les deux documents ne se rapportent pas à la même époque de la dynastie.
10. Voir p. 188.
11. N° 39, liv. 19, f. 2 r°.

tres ». « [Des six danses antiques], arrivé à l'époque des Tshin[1] il restait seulement les deux danses *Chdo* et *Wou;* Chì hwâng appela cette dernière *Woù hing,* danse des cinq éléments (221 A. C.). Kāo tsoù donna (201 A. C.) à la danse *Chdo* le nom de *Wĕn chì,* commencement civil, pour montrer qu'il n'y avait pas répétition [du passé]; il composa (203) de plus la danse *Woù tĕ,* vertu guerrière, comme symbole de la joie de l'Empire qui, la guerre achevée, était délivré des troubles. Au temple de Kāo tsoù on dansait donc le *Wou tè*. le *Wĕn chì,* le *Woù hing.* » Sous les Tcheoū il y avait encore la musique de la chambre, *Fâng tchōng yō;* Kāo tsoù eut sa musique de la chambre[2] composée par une de ses femmes de second rang et, comme il aimait de prédilection la musique de Tchhoū, sa musique de la chambre en était inspirée; « l'empereur Hyáo-hwéi (195-188) donna à cette danse le nom de *Ngān chì,* qui pacifie le monde. Kāo tsoù fit encore (201) les danses *Tchāo yông* et *Li yông;* le *Tchāo yông* était dérivé du *Woù tĕ,* le *Li yông* du *Wĕn chì* et du *Wou hing*... Wĕn tí (180-157) fit lui-même la danse *Seù chì,* des quatre époques, pour manifester la tranquillité de l'Empire... Hyáo-king (157-141) tira de la danse *Woù tè* la danse *Tchāo tĕ* et l'offrit au temple de Thái tsōng (Hyáo-wĕn). Hyáo-syuēn (74-49) tira du *Tchāo tĕ* la danse *Chéng tĕ* et l'offrit au temple de Chí tsōng (Hyáo-woù). Pour les empereurs Hán [autres que Kāo tsoù], on exécutait les danses *Wĕn chì, Seù chì, Woù hing.* A l'époque de Woù tí (141-87), le roi Hyĕn de Hô-kyēn avec maître Māo et d'autres chercha dans le *Tcheoū kwān* et dans les sages les passages qui parlaient de musique; il en fit le *Yŏ ki* et il présenta la danse *Pă yĭ,* des huit groupes de danseurs, qui ne différait pas de celle de la famille Tchi. »

« Quand Kāo tsoù eut affermi l'Empire[3], il passa par Phéi (196); il s'y réjouit avec les vieillards qu'il avait connus; il s'enivra de vin, il ressentit du plaisir et du regret, il composa les vers du vent qui s'élève; il les fit étudier et chanter par 120 jeunes garçons de Phéi. Au temps de Hyáo-hwéi on fit du palais de Phéi un second temple principal, et tous les chanteurs durent apprendre à accompagner avec la flûte; 120 fut toujours le nombre des places. » Seū-mà Tshyēn ajoute[4] que, lors de sa visite à Phéi, Kāo tsoù se leva et dansa au chant du chœur; après sa mort, le chœur de Phéi fut autorisé à exécuter cette danse quatre fois l'an dans le temple ancestral. C'est au même règne que remonte la danse de *Pā yù*[5]; parmi les premiers fidèles de Kāo tsoù se trouvait Fàn Yĭn avec ses compagnons, originaires de Lâng-tchōng[6]; ils dansaient avec grâce et agilité une danse que l'Empereur fit apprendre par des choristes; il disait qu'elle lui rappelait le combat de Woù wàng contre le tyran Tcheoù (1122 ou 1050 A. C.); Lâng-tchōng est arrosé par la rivière Yû et dépend du pays de Pā, d'où l'expression *pā yù.* Cette danse était encore exécutée sous son nom primitif par le second des Neuf Orchestres au début des Thâng[7].

Les détails qui précèdent sont destinés à montrer la double origine des danses solennelles, les unes, traditionnelles et remontant plus ou moins exactement à une époque antérieure; les autres, chœurs de circonstance exprimant un sentiment passager, puis conservés pour rappeler les faits anciens. L'esprit créateur persista sous les Hán, et Seū-mà Tshyēn, liv. 24, cite encore d'autres exemples de danses de circonstance devenues rituelles; mais par la suite il n'en fut plus de même; du moins les historiens ne nous parlent plus des faits qui ont donné naissance à tel ou tel chœur, tandis qu'ils insistent sur les transformations des danses et des chants rituels et qu'ils indiquent la composition de quelques nouveaux morceaux par les fonctionnaires du bureau de la Musique. On a déjà vu sous les Hán que le nom de plusieurs danses a été changé; ce procédé devient de règle par la suite, souvent sans raison apparente, et il est assez difficile parfois de reconnaître un chœur sous les titres variables qu'il porte successivement. Ainsi[8] la danse *Woù hing* devient *Tá woù,* grande danse guerrière (221), puis *Heoù,* danse postérieure (420); la danse de *Pā yù* est *Tchāo woù* (221), puis *Syuēn woù* en 273; la danse *Wĕn chì* est nommée *Tá chdo* en 221; mais le nom de *Chdo* est donné en 454 à la danse *Khài yông,* qui sous les Lyâng (VIe siècle) devient *Tá tchwâng.* Quelques danses nouvelles, ou données comme telles, apparaissent[9]; ainsi la danse *Tchāng pīn* chez les Wéi au IIIe siècle, les danses *Tchēng tĕ* et *Tá yù* composées par Syūn Hyŭ (273). Très souvent les danses sont tirées les unes des autres ou combinées ensemble. Les danses de circonstance, celles d'origine populaire, sont « adaptées aux tubes et aux cordes », c'est-à-dire mises en musique régulière. Inversement, la musique d'un chœur sert, soit à la même époque, soit successivement, à plusieurs poésies, parfois à sept ou huit pièces[10]. La substitution des poésies les unes aux autres est très fréquente; ainsi[11] il y avait d'abord pour la danse de *Pā yù* quatre poésies qui devinrent toutes inintelligibles; au début des Wéi (vers 220), un fonctionnaire fut chargé de rédiger quatre nouveaux textes, ce qu'il fit en conservant, dit-on, l'inspiration et le mouvement primitifs; mais combien de fois les nouveaux auteurs n'eurent-ils ni tant de soin ni tant de talent? « Pour un chœur, en général, la poésie est le principal; on l'adapte à une mélodie ancienne; peu à peu on veut l'épandre avec les cordes et les voix, la revêtir du son du métal et de la pierre[12]. » Ces modifications étaient de règle au début de chaque dynastie, elles étaient fréquentes en tous temps; Toù Khwéi, Syūn Hyŭ, bien d'autres qui ont été nommés dans la première partie de ce travail, ont d'abord eu mission de corriger les hymnes, et c'est en partant de là qu'ils sont arrivés à réformer l'orchestre et à régulariser les tuyaux sonores.

De même que sous les Hán, de même sous les Tsin il y eut trois danses principales, *Woù chì, Hyĕn kĭ, Tchāng pīn.* La coutume de tenir deux ou trois chœurs

1. N° 39, liv. 19, f. 1. — N° 36, liv. 22, f. 9.

2. Le n° 36, liv. 22, ff. 10 à 21 (cf. n° 35, tome III, pp. 605 à 629) donne le texte de « 17 hymnes de l'intérieur de la maison pacificateurs du monde », puis de « 19 hymnes des sacrifices kiao ». Ces derniers sont les hymnes de Seu-ma Syâng-joû. Les 17 autres se rapportent à la danse *Ngān chì* et à la musique de la chambre ou de la maison; ce sont, en effet, des hymnes en l'honneur des Ancêtres; je ne sais s'il faut les faire remonter à la dame de Thâng-chān, épouse secondaire de Kāo tsoù.

3. N° 36, liv. 22, f. 9 v°. Phéi, aujourd'hui dans le Syū-tcheoū foù, Kyang-sou.

4. N° 34, liv. 8, f. 34 r°; liv. 24, f. 2 v°. — N° 35, tome II, p. 396, etc; tome III, p. 234.

5. N° 41, liv. 22, f. 20. — N° 45, liv. 29, f. 3 v°.

6. Au Pǎo-ning foù, Seu-tchhwan.

7. N° 46, liv. 21, f. 12 r°.

8. N° 39, liv. 19, f. 2. — N° 42, liv. 15, ff. 1, 2.

9. N° 42, liv. 15, f. 1 v°.

10. Un grand nombre de ces poèmes, ainsi que des hymnes non accompagnés de danses, et aussi des poésies des banquets, sont conservés dans les histoires dynastiques; dans quelques-unes ils forment des livres entiers. M. Chavannes (N° 35, tome III, p. 605 et sq.) a traduit les hymnes des premiers Hán. Une étude littéraire et rhythmique sur l'ensemble de ces poésies officielles ne manquerait pas d'intérêt.

11. N° 41, liv. 22, f. 20 v°.

12. N° 42, liv. 15, f. 19 r°.

pour plus solennels est générale. Nous la retrouvons chez les Thâng. « Les Swêi avaient la danse civile, *Wén woù*, et la danse militaire, *Woù woù*[1]. Quand Tsoù Hyáo-swēn fixa la musique, il appela la danse civile *Tchi khāng*, la danse militaire *Khài ngān*. Pour chacune il y avait 64 choristes. Les choristes civils tenaient de la main gauche la flûte yŏ 74, de la main droite le tĭ, bouquet de plumes de faisan; y compris les deux chefs de chœur munis de leur guidon, tous portaient le bonnet *wèi máo* [de toile noire], le col noir, écru ou rouge, la robe large, la culotte blanche, la ceinture de cuir, les souliers de peau noire. Les choristes militaires tenaient au bras gauche le bouclier, de la main droite la hache; deux hommes placés en avant portaient les drapeaux, deux tenaient les tambours à manche 62, et deux les sonnettes tŏ 4; il y avait deux chwĕn 3 tenus par quatre hommes et joués par deux hommes; deux hommes tenaient des cymbales 16; les joueurs de syáng 164 à gauche, les joueurs de yà 50[2] à droite, au nombre de deux [de chaque côté], étaient rangés le long du chemin. Ils portaient la coiffure carrée unie; le reste, comme les choristes civils... Aux sacrifices kyāo dans la banlieue et dans les temples, à la première oblation, on danse la danse civile, à la seconde et à la dernière la danse militaire. Au temple des Ancêtres, on fait descendre les esprits avec la danse civile; aux libations dans chaque chapelle, on emploie la danse spéciale consacrée à l'Empereur que l'on prie... En 677[3] le chef de la cour des Rites, Wêi Wán-chĭ, fixa les six strophes, *pyén*, de la danse *Khài ngān;* la 1re strophe indique que le dragon s'élève et remplit l'abîme; la 2e strophe indique la pacification du Kwān-tchōng[4]; la 3e marque la soumission de la Chine orientale; la 4e signifie que le Kyāng et le Hwâi sont calmes; la 5e veut dire que les barbares du nord sont renversés; à la 6e strophe, les choristes reviennent à leur place pour rendre hommage, de même que les soldats rentrent en cohortes bien rangées. » La danse guerrière des Swêi, costumes et évolutions, est tout à fait analogue[5]; l'un et l'autre chœur ressemblent de près à la danse des Tcheoū décrite au chapitre VI : les évolutions ont un sens symbolique, rappellent une série d'événements.

Les danses spéciales à chaque Empereur[6], titre, hymne, figures, furent fixées en 640 pour les Ancêtres impériaux, et au début de chaque règne pour l'Empereur récemment défunt; des modifications diverses furent introduites plusieurs fois. Trois grandes danses nouvelles[7] furent composées et, après avoir été des danses de banquet, furent aussi exécutées dans les cérémonies de rites majeurs.

La 1re année Tchēng-kwān (627), l'Empereur, dans un banquet[8], fit exécuter le *Tshîn wâng phó tchén yŏ*, chœur du prince de Tshîn qui disperse les bataillons ennemis; il expliqua à ses ministres qu'à l'époque où il était prince de Tshîn, ses victoires avaient inspiré cette chanson à l'armée. Sur ce thème on composa une danse guerrière qui fut exécutée pour la première fois en 633, à la 1re lune; Wéi Tchēng, Yû Chí-nân, Tchhoû Lyáng, Lì Pŏ-yŏ[9] eurent ordre de faire pour ce chœur une nouvelle poésie intitulée *Tshĭ tĕ*, les sept vertus; exécuté quinze jours plus tard, le nouveau chœur excita dans toute la Cour des trépignements d'enthousiasme. La danse était divisée en trois pyén; 120 danseurs revêtus de cuirasses et armés de piques se mêlaient et se séparaient, imitant les évolutions d'une armée. Dès lors ce chœur fut exécuté aux réunions plénières du début de l'année et du solstice d'hiver. En 656 il reçut le nom de *Chĕn kōng phó tchén yŏ;* en 678, après un long oubli, il fut de nouveau exécuté en présence de l'Empereur, qui, se levant, y assista avec un respect religieux; il resta jusqu'à la fin des Thâng la danse nationale et guerrière par excellence.

La seconde des grandes danses[10], danse civile, était célébrée aux mêmes solennités que la précédente et, comme à la précédente, l'Empereur jusqu'en 682 y assista debout. En 632 l'Empereur s'était rendu au palais Khing-cheán, qui avait été la résidence privée de son père et où lui-même était né; il y festoya avec ses ministres; à l'exemple de Kāo tsoù des Hán visitant la ville de Phéi, il accorda des grâces aux gens de la localité. Des odes et d'autres poésies furent présentées à cette occasion; Lyù Tshâi[11] y adapta « les tuyaux et les cordes »; ce fut le chœur *Kōng tchhêng khing cheán* exécuté par 8 groupes de 8 jeunes garçons qui portaient des vêtements civils et dont les mouvements lents et dignes symbolisaient les vertus pacifiques. Ce chœur fut ensuite appelé *Kyeoù kōng woù*. En 665 ces deux premières grandes danses furent introduites au temple ancestral en subissant quelques retouches, mais elles demeurèrent aussi dans les cérémonies palatines.

La troisième grande danse[12], due à Kāo tsōng (649-683), symbolisait le *yuén khí*, principe primordial, le *yīn* et le *yâng*, principes mâle et femelle, les *sān tshâi*, ciel, terre, homme, les quatre saisons, les cinq éléments, etc.; les 80 danseurs portaient des vêtements de cinq couleurs comme les nuages. La danse est appelée *Cháng yuén*, l'hymne est intitulé *Khing yùn;* en 676 ce chœur était joué pour les sacrifices au Ciel, à la Terre et dans le temple ancestral. D'ailleurs l'emploi de ces trois grandes danses comme danses religieuses et classiques fut combattu[13]; elles n'avaient pas la même influence sur les esprits; de plus, les 52 pyén de la première, les 50 pyén de la seconde et les 29 pyén[14] de la dernière se prêtaient mal aux cérémonies du culte.

Après les Thâng, on change les noms, les figures, l'ordre des danses, on compose des chœurs pour célébrer la présentation à l'Empereur d'objets de bon augure, pour rappeler des faits importants de la vie de la Cour; on suit ainsi la tradition établie : il est inutile de détailler ces imitations.

1. N° 10, liv. 21, ff. 8 et 9. — N° 03, liv. 14, f. 18 v°.
2. Pour le ya, voir aussi appendice II, p. 212, 184; le syáng était un instrument analogue (appendice II, p. 212, 184).
3. Le n° 45, liv. 28, ff. 7 et 8, qui décrit la même danse, en rapporte la composition au règne de Thai tsōng (626-649); Wéi Wán-chĭ l'a seulement remise en usage.
4. Le Chean-sī actuel.
5. N° 42, liv. 15, f. 8 r°.
6. N° 45, liv. 28, ff. 3 à 5. — N° 46, liv. 21, f. 9.
7. N° 46, liv. 22, f. 2 v°.
8. N° 45, liv. 28, ff. 5 à 7; liv. 29, f. 1. — N° 46, liv. 21, ff. 9 à 11. — N° 55, liv. 33, ff. 15 à 17.
9. Wéi Tcheng (580-643), très lettré, adhérent des Thâng dès la première heure, conseiller de Kāo tsoù et de Thái tsōng; poète, auteur du *Swêi chou* (N° 45, liv. 71. — N° 46, liv. 97, ff. 1 à 16). — Yû Chí-nân (558-638), frère cadet de Yû Chí-kī, mandarin sous Yang ti, conseiller fidèle de Thái tsōng (N° 45, liv. 72, ff. 1 à 5. — N° 46, liv. 102, ff. 5 à 9). — Tchhoû Lyáng (558-645), d'une famille mandarinale, servit les Swêi, adhéra de bonne heure aux Thâng et prit part à plusieurs expéditions, l'un des plus lettrés parmi les conseillers de Thái tsōng (N° 45, liv. 72, ff. 10 à 14. — N° 46, liv. 102, ff. 11 et 12). — Li Pŏ-yŏ (565-648), lettré renommé, dignitaire sous les Swêi et les Thâng, auteur du *Pĕi tshi choū* (N° 45, liv. 72, ff. 5 à 10. — N° 46, liv. 102, ff. 9 et 10).
10. N° 45, liv. 29, f. 1 v°. — N° 46, liv. 21, ff. 10 et 11. — N° 55, liv. 33, ff. 17 et 18.
11. Lyù Tshâi († 665) musicien et astrologue (N° 45, liv. 79, ff. 8 à 13. — N° 46, liv. 107 ff. 3 à 8).
12. N° 45, liv. 29, f. 1 v°. — N° 46, liv. 21, ff. 10 et 11.
13. N° 45, liv. 28, f. 8 v°. — N° 46, liv. 21, f. 11.
14. Ici pyén est écrit avec un signe indiquant révolution; le signe usuel veut dire changement.

Le second élément des rites majeurs, les chœurs simples, offre un moindre intérêt. Les danses fréquemment renouvelées dans les grandes époques sont inspirées d'événements précis et les retracent en forme schématique sous les yeux de l'Empereur et de la Cour, des Dieux et des Ancêtres. Les hymnes invoquent les esprits, célèbrent les vertus des Empereurs défunts; ils sont exécutés en des occasions immuables, toujours répétées; ils n'évoquent à ce propos que des idées consacrées, des lieux communs. On a indiqué, chap. III, p. 100, et chap. XI, p. 184, à quels gestes rituels ils correspondent; ils seraient intéressants à étudier pour les idées et pour le rhythme (à 7, 5, 4, 3 syllabes); ils montreraient beaucoup de répétitions et une grande monotonie, ils apparaîtraient toujours dominés par le modèle antique et peu précisé des neuf *hyá;* mais cette étude très spéciale ne saurait trouver place ici. Des mélodies on ne sait presque rien : chaque âge cherchait à les corriger, à les rapprocher d'un idéal ancien mal défini; aux époques les plus savantes, on voulait leur appliquer le principe de la transposition, encore plus qu'aux mélodies des rites mineurs. Comme les mélodies des chœurs avec danses, celles-ci étaient renouvelées au début de chaque dynastie, parfois pendant la durée même de la dynastie. En quoi consistaient ces changements? On trouvera ici quelques indications sur ce travail perpétuel de réfection.

« A l'époque[1] de Kāo tsoū (206-195), Choū-swēn Thōng[2], s'inspirant des musiciens des Tshîn, composa les hymnes du temple ancestral. Quand le grand invocateur allait recevoir l'esprit à la porte du temple, on exécutait l'hymne *Kyā tchi,* heureuse arrivée;... quand l'Empereur entrait dans le temple, on exécutait l'hymne *Yòng tchi,* durable arrivée, pour servir de rhythme à sa marche;... quand on présentait les vases de mets secs, on exécutait un hymne *tēng kō*[3] qui était seulement chanté sans que les flûtes ni les cordes se mêlassent à la voix humaine;... le *tēng kō* étant achevé pour la seconde fois, on exécutait l'hymne *Hyeoū tchhêng,* heureux et parfait;... quand l'Empereur était assis dans l'aile orientale, on exécutait l'hymne *Yòng ngān,* repos durable; les rites parfaits étaient accomplis. » Plusieurs de ces hymnes sont rapprochés des neuf *hyá,* mais il n'y a pas imitation, et l'on suit plutôt les règles des Tshîn, contre lesquelles la réaction des lettrés n'a pas encore commencé.

« Sous l'empereur Woù (141-87) on fixa les sacrifices dans la banlieue[4]; on sacrifia au Thâi yī... et à la Terre souveraine[5]... Alors on établit le bureau de la Musique, on choisit des poésies et on les chanta pendant la nuit[6]; il y avait des chansons de Tchâo, de Tâi, de Tshîn, de Tchhoū[7]. De Lì Yên-nyên, on fit le préposé général à la musique; en plus on nomma Seū-mà Syàng-joū et d'autres, quelques dizaines d'hommes : ils composèrent des odes et des foù[8], ils discutèrent les lyū et accordèrent les airs des huit sortes d'instruments, ils firent les 19 hymnes[9]. »

Si nous touchons encore ici aux chants populaires, nous ne trouvons par la suite que des hymnes de poètes officiels[10]. Les Tsín, les Sóng, les Tshî suivirent à peu près l'ordonnance générale du temps des Hán; il en fut de même dans les Etats du nord[11], chez les Tshî du nord et les Tcheoū. Les Lyâng avaient d'abord employé les hymnes des Sóng de 454 et 473; en 502, revenant au modèle des Tcheoū, ils décidèrent que tous les hymnes officiels seraient intitulés *yà,* c'est-à-dire correct, que le nombre en serait fixé à 12, nombre des mois, donc nombre céleste; on eut ainsi l'hymne *Tsyûn yà* pour l'entrée et la sortie des fonctionnaires, l'hymne *Hwâng yà* pour les mouvements de l'Empereur, l'hymne *Yin yà* pour le Prince héritier, etc. Le même principe fut suivi sous les Swêi[12] avec les 5 hymnes en *hyá,* sous les Thâng[13] avec les 12 hymnes en *hwó* exécutés pour la première fois en 628 (voir p. 99), sous les Sóng[14] avec les 12 hymnes en *ngān* (960) portés au nombre de 21 en 1034.

De la seconde section de l'orchestre des Hán nous ne connaissons guère que le nom, qui rappelle deux des parties du *Chī kīng;* cet orchestre jouait lors des cérémonies traditionnelles du tir, ainsi que dans l'école impériale, rapprochement naturel, puisque les banquets de district et le tir à l'arc couronnaient l'éducation. Nous sommes tentés de rattacher à cet orchestre les mélodies de quatre pièces du *Chī kīng,* mélodies antiques que Toù Khwêi au IIIe siècle transmit à ses élèves du royaume de Wêi[15]; les quatre pièces étaient[16] *Loù ming* (*Syào yà,* I, 1), *Tcheoū yù* (*Kwŏ fōng,* II, 14), *Fă thân* (*id.,* IX, 6), *Wên wâng* (*Tá yà,* I, 1). Mais dès le règne suivant, dans la période Thâi-hwô

1. N° 36, liv. 22, ff. 8 et 9.

2. Choū-swēn Thōng, docteur sous les Tshîn, adhérent du parti de Tchhou, puis des Hán en 205, organisa les rites de la nouvelle Cour (N° 34, liv. 99, ff. 5 à 9. — N° 36, liv. 43, ff. 10 a 14).

3. L'expression *tēng kō* présente des emplois variés; ici, dans un sens spécial, elle semble désigner un certain genre de chants.

4. N° 36, liv. 22, ff. 9 et 10.

5. Le livre 28 des *Chì kì* (N° 34) donne de copieuses indications sur les innovations religieuses de l'époque; voir n° 35, tome III, p. 413, etc.

6. Les sacrifices sont en général célébrés à l'aube, avant le lever du soleil; ceux du Thâi yī remplissaient toute la nuit. On choisit, dit le commentateur Yên Chī-koù (postnom Tcheou, 581-645, petit-fils de Tchīthwei, lettré, mandarin et dignitaire sous Thâi tsōng, annotateur du *Han chou.* — N° 45, liv. 73, ff. 5 a 7. — N° 46, liv. 198, ff. 6 à 8), des chants populaires afin de connaître la moralité et le gouvernement de chaque région.

7. Tchao, aujourd'hui le Kwang-phing foù au Tchī-li; Tâi, le Syuênhwa fou, même province, et région de Tá-thông au Chān-sī; Tshin, au Chéan-si; Tchhoū, au Hoû-pei.

8. Voir p. 184, note 10.

9. Voir p. 187, note 2.

10. N° 42, liv. 13, ff. 4 et 5; liv. 14, ff. 1 v°, 15 r°. On peut citer : Foû Hyuên, hymnes religieux en 266 (N° 41, liv. 22, ff. 5 à 10); — Tchhêng-kong Swei, Syûn Hyŭ, Tchāng Hwâ, hymnes palatins en 269 (id., id., ff. 12 à 19); — Tshào Phî et Wâng Syûn, hymnes en l'honneur des Empereurs defunts, 376-396 (id., liv. 23, ff. 2 à 4); — hymnes des Sóng par Yên Yen-tchi, Syé Tchwāng, Wâng Châo-tchi (N° 39, liv. 20, renferme aussi les hymnes des Tsín); — Chên Yŏ, les douze hymnes des Lyâng, en 502 (N° 42, liv. 13, ff. 7 à 14); — hymnes des Wéi du nord, début du ve siècle (id., liv. 14, ff. 2 à 13); — hymnes des Tcheou, en 566 (id., liv. 14, ff. 15 à 22); — hymnes des Swêi par une commission de mandarins, en 601 (id., liv. 15, ff. 9 à 18); — Tsou Hyáo-swēn en 628, Tchhoù Lyâng et autres en 632, etc., hymnes des Thâng (N° 45, liv. 30 et 31). Parmi les personnages nommes pour la première fois ici, on peut noter : Foû Hyuên (217-278), issu d'une famille mandarinale, lui-même lettré et haut dignitaire (N° 41, liv. 47, ff. 1 à 7); — Tchhêng-kong Swêi (231-273), mandarin, musicien et poète, travailla à la révision du code (N° 41, liv. 92, ff. 3 à 7); — Tchāng Hwâ (232-300), lettré et homme d'Etat, anobli, massacré dans les troubles (N° 41, liv. 36, ff. 15 à 25); — Tshào Phî, lettré, poète et mandarin, d'une famille mandarinale (N° 41, liv. 92, ff. 18 à 21); — Wâng Syun (347-398), fils et petit-fils de mandarins, lettré érudit, apprécié par Hyáo-woù ti (372-396) (N° 41, liv. 65, ff. 12 a 14); — Yên Yên-tchi (384-456), calligraphe, écrivain, mandarin, renommé pour son ivrognerie (N° 39, liv. 73 et N° 43, liv. 34, ff. 1 a 4); — Syé Tchwāng (421-466), haut dignitaire, mis à mort (N° 39, liv. 85, ff. 1 a 8 et N° 43, liv. 20, ff. 4 à 6); — Wâng Châo-tchi (380-435), issu d'une famille qui fournit un grand nombre d'hommes distingués, mandarin, périt dans des troubles (N° 39, liv. 60, ff. 7 a 9 et N° 43, liv. 24, ff. 9 et 10); — Chên Yŏ (441-513), fils d'un fonctionnaire décapité en 453, devint haut dignitaire; célèbre comme lettré et respecté pour son austérité; auteur du *Sóng chou* (N° 39, liv. 100; *Lyâng chou,* liv. 13, ff. 3 a 12 et N° 43, liv. 57, ff. 1 à 9).

11. N° 42, liv. 13, f. 6 r°.

12. N° 42, liv. 15, f. 9.

13. N° 45, liv. 28, f. 2 v°. — N° 46, liv. 21, ff. 6 à 8.

14. N° 53, liv. 30, ff. 2, 7 v°.

15. N° 39, liv. 19, f. 5. — N° 41, liv. 22, ff. 10 à 12.

16. N° 2. — N° 13, pp. 28, 117, 174, 310.

(227-232), Tsò Yên-nyên[1] conservant les titres changea le texte des trois dernières odes et leur fit de nouveaux airs, « sons et rhythme » comme dit l'historien : que restait-il alors de ces précieux monuments de l'art des Hán? Seule l'ode *Loŭ mìng* demeura intacte, et l'on continua de la chanter le premier jour de l'année à la cour plénière. Mais bientôt sur l'air du *Loŭ mìng* on adapta l'éloge de Woù ti[2]; sur les deux premiers airs composés par Tsò on mit les louanges de Wên tí et de Mìng tí[3] ; comme quatrième numéro on reprenait le *Loŭ mìng*, texte ancien et mélodie ancienne. Au début des Tsín ces airs servirent dans les sacrifices et dans les banquets rituels. Mais en 269 Syŭn Hyŭ et les deux autres poètes musiciens de l'époque furent chargés d'arranger les airs et de faire des poésies conformes aux sentiments rituels du premier jour de l'année; quelques années plus tard Tchhêng-kōng Swēi composa encore d'autres pièces. Ces chœurs ne survécurent pas aux Tsín, rien ne resta donc du deuxième orchestre des Hán; c'est seulement sous les Thâng que l'on remit en honneur les banquets de district et le rite du tir à l'arc avec les odes du *Chī kīng* convenant à ces cérémonies; aucune indication n'est donnée pour les mélodies ni pour l'orchestre des banquets de district; pour le tir à l'arc, rite militaire, on employait l'orchestre de marche[4].

Le troisième orchestre des Hán eut une fortune bien différente et sous sa forme simple et dans ses développements. En opposition avec la musique rituelle et le plus souvent strictement réglée des deux premiers orchestres, celle des banquets s'est constamment renouvelée sous des aspects très divers : chœurs de circonstance sortis du peuple ou de la Cour, chants venant de toutes les provinces où les dynasties successives ont assis leur pouvoir, airs et danses barbares, tours d'adresse et de magie, tout cela s'y trouve côte à côte, subit et exerce des influences. On étudiera d'abord la musique des banquets dans sa forme la plus simple, purement chinoise, dominante pendant la première partie des huit cents ans qui séparent l'avènement des Hán de celui des Thâng.

Les chants et les danses n'étaient pas seulement l'expression rare de sentiments violents, ou graves, ou joyeux, en un mot extraordinaires; ils avaient place dans la vie de tous les jours. Leur signification sociale et morale était si bien reconnue que dans l'antiquité le Fils du Ciel se faisait présenter les poésies populaires et les examinait[5]; cette coutume se perdit sous les Hán, et Woù tí employa la poésie surtout dans les sacrifices et pour célébrer les signes de bon augure. Du moins la danse conserva sa place dans tous les festins[6]; quand l'ivresse commençait à venir, les convives se levaient et dansaient tour à tour, souvent ils exécutaient des danses provenant de leur pays d'origine ou qu'ils avaient eu l'occasion de voir; donc rien de convenu dans ces réjouissances, au contraire la plus grande diversité. Cet usage est mentionné par le *Chī kīng*, il se retrouve à la cour des Hán, des Wéi, des Tsín; c'est seulement sous les Sóng qu'il s'efface, et alors, pour conserver ces anciennes danses (période Tá-mìng, 457-464), on en fixe la musique et on les fait exécuter par des choristes dans la cour devant la salle impériale; les poètes impériaux par ordre composent de nouvelles poésies : ainsi Yŭ Hwô[7] sous Mìng tí (465-472). Du jour où les convives ne sont plus des choristes occasionnels, mais des spectateurs, les danses commencent de se modifier : des professionnels apprennent et exécutent les chœurs; les musiciens barbares, qui varient le spectacle, se répandent de plus en plus.

La danse *Kōng mŏ*, nommée danse du linge, *Kīn woù*, sous les Tsín et les Sóng[8], rappelait l'entrevue de Kāo tsoù, alors roi de Hán (206), avec son ennemi Hyàng Tsī; Hyàng Tchwāng, partisan de ce dernier, dansait la danse du sabre, *Kyén woù*, et cherchait à atteindre le roi de Hán, tandis que Hyàng Pŏ, dansant aussi, étendait ses manches et les séparait; Hyàng Pŏ s'écria : « Seigneur, ne touchez pas au roi de Hán. » Les deux premiers mots, *kōng mŏ*, devinrent le nom de la danse. On se servait d'un linge pour imiter les manches flottantes de Hyàng Pŏ. Texte du chant, *Sóng choū*, liv. 22, f. 10 v°; rhythme irrégulier.

La danse du fourreau[9], *Pì woù*, al. *Pì cheán woù*, était déjà exécutée dans les banquets sous les Hán, mais on en ignore l'origine; elle fut dansée d'abord par deux groupes de 8 choristes, puis par 8 groupes de 8 à partir de Hwân Hyuên[10] et de son usurpation (403); pour le chant il y avait cinq textes anciens et cinq de la période Thái-chì (265-274) : textes en pentasyllabes et en tétrasyllabes, *Sóng choū*, liv. 22, ff. 1 à 7; *Tsín choū*, liv. 23, ff. 15 à 19. Connue sous les Thâng sous le nom de *Mìng tchū kyūn*, d'après le début de l'un des textes du III[e] siècle. Le *Swêi choū*[11] identifie cette danse avec celle de *Pā yŭ* (voir p. 187), sans donner la raison de cette opinion. Il faut se garder de confondre ce chœur avec un autre[12] qui est appelé seulement *Mìng kyūn* et auparavant *Tchāo kyūn*; le texte ancien est en 4 pentasyllabes; ce sont les plaintes mises dans la bouche de cette Wāng Tshyâng, surnommée Tchāo kyūn, fille du harem qui fut donnée en mariage au khân des Huns (33 A. C.) et dont les aventures imaginaires forment le thème d'un drame célèbre de l'époque des Yuên, le *Hán kōng tchheoû*[13]. D'ailleurs ce récit provenant de la Cour du sud, l'air en était du pays de Woû. Le *Sóng choū*, liv. 22, f. 12, donne sous le titre de *Mìng kyūn tá yà* une poésie en pentasyllabes qui n'offre aucun rapport de sens avec l'anecdote de la dame Tshyâng; mais l'on sait que les textes nouveaux étaient sans aucune précaution accommodés à des mélodies connues.

La danse du chasse-mouche, *Foŭ woù*, du pays de Woû[14], est connue encore sous d'autres titres, *Pŏ foŭ woù*, *Pŏ foŭ kyeoū woù*, qui n'offrent aucun rapport

1. Il appartenait à l'école de Toù Khwêi (N° 37, section des Wéi, liv. 20, f. 11).

2. Tshâo Tshāo (155-220), se distingua contre les rebelles (184), rétablit l'ordre dans l'Empire; ministre (208), prince (216); son fils Phêi fut le premier empereur des Wéi et lui donna le titre posthume d'empereur (N° 37, section des Wéi, liv. 1).

3. Wên tí (220-226), nom impérial de Phêi, fils de Tshâo Tshāo, né en 168; son fils Jwei, né en 205, est l'empereur Mìng (226-239) (N° 37, section des Wéi, liv. 2 et 3).

4. N° 46, liv. 16, f. 10; liv. 19, f. 14.

5. N° 39, liv. 19, f. 14 r°.

6. N° 39, liv. 19, f. 15 r°.

7. Yŭ Hwô, lettré et petit mandarin, seconde moitié du V[e] siècle, sous les Sóng (N° 43, liv. 72, f. 7).

8. N° 39, liv. 19, f. 14 v°. — N° 45, liv. 29, f. 3 v°. — N° 34, liv. 7, f. 14, etc. — N° 35, tome II, p. 276.

9. N° 39, liv. 19, f. 14 r°. — N° 41, liv. 23, f. 15 r°. — N° 45, liv. 29, f. 4 r°.

10. Hwân Hyuên (369-404), d'une famille mandarinale au service des Tsín, homme remarquablement doué; il s'empara du trône avec le titre d'empereur de Tchhou et fut tué l'année suivante (N° 40, liv. 97, ff. 1 à 7. — N° 41, liv. 99, ff. 1 à 22).

11. N° 42, liv. 15, f. 21 v°.

12. N° 45, liv. 29, ff. 3 et 4.

13. 1[re] pièce du recueil *Yuên jên tsă kì pŏ tchòng*, formé par Tsang Tsin-choū (1615) réédition postérieure à 1644 (Catalogue 4331-4338).

14. N° 39, liv. 19, ff. 14 et 15.

de sens, mais seulement une analogie de sons : le nom vient donc probablement du dialecte local. Quant au texte, il exprime les plaintes des gens de Woû qui, à propos de la tyrannie de leur souverain Swēn Hào[1], souhaitent de se soumettre aux Tsin; ce n'est donc pas une poésie de la dynastie des Woû. Cinq textes en tétrasyllabes et trisyllabes, *Tsin choū*, liv. 23, ff. 19 à 21; *Sóng choū*, liv. 22, ff. 8 à 10.

La danse de la sonnette, *Tŏ woù*[2], remonte aux Hán; la poésie (foù) de Tchhêng-kōng Swēi parle de cette danse en ces termes : « le fourreau et la cloche sont dansés dans la cour, les instruments des huit espèces sont tous rangés. » Deux textes en vers irréguliers, *Sóng choū*, liv. 22, ff. 7 et 8.

La danse des coupes et des plateaux, *Pēi phân woù*[3], serait la danse *Chi nîng* des années Thâi-khāng (280-289); les danseurs tournaient et retournaient dans leurs mains des coupes et des plateaux; déjà à l'époque des Hán existait le *Phân woù*; il est probable que les coupes furent ajoutées par les Tsin. Un texte : tercets formés de deux trisyllabes et un heptasyllabe, chaque tercet construit sur une rime; *Sóng choū*, liv. 22, f. 10.

La danse de l'ortie blanche, *Pŏ tchoû woù*[4], est encore une danse méridionale, puisque cette ortie croît au pays de Woû; d'ailleurs un texte des Tsin parle de *pŏ syu*, et c'est encore dans la prononciation de Woû que *tchoû* et *syû* peuvent se rapprocher. Chên Yŏ composa un nouveau texte. Une chanson totalement différente sous un titre semblable, *Pŏ tchoû khyŭ*, circulait à l'époque de l'auteur du *Kyeoù thâng choū*. Trois textes en heptasyllabes, *Sóng choū*, liv. 22, f. 11.

Le *Tàn kō*, chant isolé[5], est un exemple rare de chœur resté sans accompagnement : un chanteur entonnait, trois autres reprenaient avec lui. Déjà chanté sous les Hán, ce chœur plaisait particulièrement au fondateur des Wéi, Tshâo Tshāo, et à son successeur, Wên ti; l'un et l'autre composèrent pour cette mélodie des poésies très diverses de forme et d'étendue; il existait aussi plusieurs textes anciens d'allure populaire; *Sóng choū*, liv. 21, ff. 1 à 5. Sous les Tsin, le *Tan kō* tomba en désuétude.

Sur le *Tseu yé kō*[6], les historiens nous apprennent seulement que ce chant était triste, que sous les Tsin les esprits le chantèrent plusieurs fois pour annoncer des catastrophes, par exemple dans la période Thâi-yuên (376-396). L'auteur en était une femme nommée Tseù-yé. Plusieurs lamentations ou complaintes figurent parmi les pièces de cette longue époque troublée : *Thwân cheân kō*, chanson de l'éventail rond, plaintes d'une esclave amoureuse battue par sa maîtresse; *Tchàng chi pyén*, les malheurs du tchàng-chì Wâng Hîn qui va être défait par l'ennemi; *Toŭ hoû kō*, lamentations adressées par une femme à l'officier (toŭ-hoû) qui lui conte les funérailles de son mari tué à l'ennemi; *Toŭ khyŭ kō*, plaintes d'un officier condamné à mort, etc. L'appréhension des calamités de l'existence, la mélancolie d'un homme qui est devenu empereur et qui se rappelle son humble passé[7], les regrets d'un général en campagne qui songe au retour[8], l'émotion romantique d'un prince qui entend les chants des femmes du peuple pendant la nuit[9], sont des sentiments plusieurs fois exprimés. La plupart des chœurs de cette époque ont une histoire, les auteurs en sont connus. Parmi ces poètes musiciens on compte plusieurs empereurs. Choū-pào, le dernier souverain des Tchhên (règne 582-589), se plaisait à faire des vers, à les mettre en musique, à les faire chanter par les femmes du harem et les ministres[10]; on cite de lui surtout le *Yŭ choû heoú thîng hwā*, si émouvant qu'on ne pouvait l'entendre sans pleurer : présage assuré de la chute de la dynastie. Le *Fàn lōng tcheoū*, le bateau dragon qui vogue[11], est de Yàng ti (604-618), l'impérial prodigue dont l'un des plaisirs les plus goûtés était de voyager dans de grandes barques luxueusement ornées. Aucun texte n'indique si une danse ou une mimique accompagnait ces chants, en partie inventés pour les voix seules et plus tard adaptés aux cordes et aux flûtes; du moins on y aperçoit souvent l'élément scénique : une action peut facilement entourer la situation, et un drame en sortir, comme il est arrivé pour les malheurs de Tchāo kyūn.

Ce qui a subsisté de ces chants et de ces chœurs, nés du IIIe siècle A. C. au VIIe siècle P. C., a formé la musique aiguë[12]. Recueillis d'abord sous les empereurs Wéi, Hyáo-wên (470-499) et Syuēn-woû (499-515), les airs de cette musique, au VIe siècle, sous les Tcheoū et les Swêi, étaient au nombre de plusieurs centaines; à la fin du VIIe siècle, au temps de l'impératrice Woû, il en restait 63; deux siècles et demi plus tard, quand Lyeoû Hyù composa le *Kyeoŭ thâng choū*, il en subsistait 32, quelques-uns avec plusieurs poèmes, ce qui faisait 37 pièces; il existait de plus 7 mélodies dont les poèmes étaient perdus. Aujourd'hui quelques-uns des textes se retrouvent chez les historiens; pas une mélodie ne reste; les titres ne sont même pas cités dans les recueils musicaux[13]. Sous les Thâng,

---

1. Swēn Hao (242-283), 4e et dernier souverain (264-280) de la dynastie des Woû, se signala sur le trône par sa cruauté et ses débauches; détrôné par les Tsin (N° 37, section des Woû, liv. 3, ff. 15 à 46).

2. N° 45, liv. 29, f. 4 r°. — N° 42, liv. 15, f. 21 v°. — N° 39, liv. 19, f. 14 r°.

3. N° 41, liv. 23, f. 23 v°.

4. N° 39, liv. 19, f. 15 r°. — N° 45, liv. 29, f. 4 r°.

5. N° 39, liv. 21, f. 1 r°.

6. N° 39, liv. 19, ff. 13 et 14. — N° 45, liv. 29, f. 4.

7. *Hou khŏ yŏ*, par Woû ti des Tshi (482-493); chanson plus tard nommée *Chang-lyu hing* (N° 45, liv. 29, f. 5).

8. *Si woŭ yé fêi*, par Chên Yeoû-tchi en 477 (N° 45, liv. 29, f. 5 r°). L'auteur, fonctionnaire au service des Sóng, fut vaincu et réduit au suicide en 478 (N° 43, liv. 37, ff. 8 à 13, et N° 39, liv. 74, ff. 14 à 26).

9. *Syang yang wáng yŏ*, par Tân, roi de Swêi (449) (N° 45, liv. 29, f. 5 r°.)

10. N° 45, liv. 29, f. 6 r°.

11. N° 45, liv. 29, f. 6 r°.

12. N° 40, liv. 109, ff. 14 et 15. — N° 45, liv. 29, f. 3. — N° 40, liv. 22, ff. 1 et 2. Le terme *tshing chang*, 2de aiguë ou 9e, pour désigner un genre de musique, se trouve dans un rapport de 478 (N° 39, liv. 19, f. 16 r°) : le directeur de la Musique fut mis à la tête du nouveau bureau. Dans le *Thang chou*, le passage sur la musique aiguë débute par des phrases assez obscures qui nous révèlent l'origine, non le sens précis, de quelques termes musicaux tombés en désuétude au xe siècle. « Le *pêi-sen* appartient originairement à la musique aiguë; par sa forme il se rapproche de l'orchestre classique; les airs viennent de la section des barbares hoû (du nord). Il y a de plus le nom de *yin tseû*, la règle du *tchong kwân* : tous sont des instruments répondant aux lyŭ (d'accord avec les lyŭ?), qui étaient usités aux âges précédents. Mais ils ne se sont pas transmis aux hommes plus récents, et on a employé des noms différents. »

13. Voici les titres donnés par le n° 45, liv. 29, f. 3 :

1. *Pŏ syuê* attribué à Sóng Yŭ (IVe siècle A.C.), l'un des auteurs des *Tchhou tsheu*.
2. *Kōng mŏ woù* (p. 190).
3. *Pā yŭ* (p. 187).
4. *Ming kyūn* (p. 190).
5. *Fông tsyàng tchhoû* (époque des Hân).
6. *Ming tchī kyūn* (p. 190).
7. *Tŏ woû* (p. 191).
8. *Pŏ kyeoŭ* (p. 190).
9. *Pŏ tchou* (p. 191).

9 bis. *Seu chi ko* (autre texte pour le 9).

10. *Tseù yé* (p. 191).
11. *Thsyên khi*, par Chên Tchông (époque des Tsin).
12. *Ngo tseù kī hwan wên* (Tsin, 357).
13. *Thwan cheân* (p. 191).
14. *Ngao nâo* (Tsin, 397).
15. *Tchang chi pyên* (p. 191).
16. *Tou hoû* (p. 191).
17. *Tou khyu* (p. 191).
18. *Wou yé thi* (Sóng, 440).
19. *Chi tchhêng*, époque des Sóng, auteur Tsāng Tchī, haut dignitaire issu d'une famille manda-

ce genre de chants de circonstance fut également cultivé[1] : il y eut ainsi les *Hwâng tshōng tyĕ khyŭ* en l'honneur d'un cheval de Thâi tsōng, mort dans l'expédition de Corée; il y eut le *Yī lâi pīn tchī khyŭ*, composé par le général Lì Tsī[2] après la soumission du Lyâo-tōng. Plusieurs chœurs de cette dynastie ont été cités déjà à propos des rites majeurs, d'autres se retrouveront plus bas. L'époque est fertile en artistes de talent, en souverains et en grands seigneurs cultivés et délicats; la production musicale augmente et se renouvelle; elle amalgame les éléments existants, chinois et étrangers; elle tend à confondre les genres auparavant distincts; c'est ainsi que l'on introduit dans les grands rites quelques chœurs des banquets.

La musique des banquets, dite *yén yŏ, tsŭ yŏ, soŭ yŏ*, est du domaine des Sept Orchestres, qui deviennent ensuite les Neuf Orchestres, puis les Dix Orchestres. « Pour la première fois[3], au début de la période Khâi-hwâng (vers 581), on fixa et on établit les Sept Orchestres. Le premier s'appelle les jongleurs des royaumes, *Kwĕ ki;* le second s'appelle les jongleurs de la 2 aiguë, *Tshīng chāng ki;* le troisième s'appelle les jongleurs du Korye, *Kâo-lì ki;* le quatrième s'appelle les jongleurs de l'Inde, *Thyēn-tchoŭ ki;* le cinquième s'appelle les jongleurs de Boukhâra, *Ngān kwĕ ki;* le sixième s'appelle les jongleurs de Koutcha, *Kyeoū-tseū ki;* le septième s'appelle les jongleurs de Wên-khâng, *Wên khāng ki.* En outre, mêlés ensemble, il y a des musiciens de Kâchgar, *Soū-lĕ,* du Cambodge, *Foū-nân,* de Samarkand, *Khāng kwĕ,* du Paiktchei, *Pŏ-tsî,* des Turks, *Toū-kyuĕ,* du Sillâ, *Sīn-lô,* du Japon, *Wō kwĕ.* Ensuite Nyeoû Hông demanda de conserver les quatre danses du fourreau, de la sonnette, du linge du chasse-mouche et de les ranger auprès des nouveaux musiciens[4]. Il disait que ces quatre danses depuis les Hân et les Wéi étaient toutes exécutées dans les banquets... On reconnaîtra [ajoutait-il] que si ce n'est pas de la musique rituelle, ce sont de vieux airs des âges précédents. » Sur la demande de Nyeoû Hông, ces danses furent exécutées dans les banquets avant la musique des Sī-lyâng. Les chœurs barbares étaient vus de mauvais œil par les lettrés puristes[5]; Yên Tchī-thwēi[6] en 582, puis en 589, voulut ramener la musique aux règles chinoises des Lyâng. « La musique des Lyâng est celle d'un Etat qui a péri; pourquoi irions-nous l'employer? » répliqua Kâo tsoû, rendant hommage à l'union indiscutée de la musique et des principes sociaux. Tsoû Hyâo-swēn, au contraire, fut résolument éclectique, prenant pour la musique religieuse parmi les airs du sud et du nord[7].

« Pendant la période Tá-yĕ (605-616), Yâng tí[8] décida que la musique aiguë, les musiques des Sī-lyâng, de Koutcha, de l'Inde, de Samarkand, de Kâchgar, de Boukhâra, du Korye, la musique dite *Lì pĭ* formeraient les Neuf Orchestres[9]. »

La musique aiguë a eu pour origine les trois mélodies en 9[e] qui provenaient de la musique de la chambre des Tcheoū et autour desquelles s'étaient groupés, sous les Hân, les Tsin et leurs successeurs, les nombreux chants rappelés plus haut[10]. Conservée par suite des conquêtes successives dans la région de Lyâng-tcheoū[11], cette musique fut retrouvée par les Swēi après la chute des Tchhên (589); reconnus pour vraiment chinois, les airs furent adoptés, vérifiés, complétés et confiés à un bureau dit *Tshīng chāng choŭ.* L'orchestre de 25 exécutants comprenait : cloche 1, 2, lithophone 23, 24, khîn 112, sĕ 116, khîn à 3 cordes, kī khîn 113, guitare 123, khōng-heoû 114, tchoū 119, tchēng 117, tambour tsyĕ 162, orgue 103, flûte droite 77, flûte de Pan 75, flûte traversière tchhî 80, ocarina 101, 2 chanteurs, 4 danseurs, soit 16 instruments presque exclusivement chinois[12].

« La musique des Sī-lyâng[13] a pris naissance à la fin de la famille Foû; Lyû Kwāng, Tsyū-khyû Mông-swén et autres ayant possédé Lyâng-tcheoū transformèrent la musique de Koutcha et firent cette musique;.... comme ils y mêlèrent des airs de Tshìn, on l'appela musique de Tshìn et de Hân, *tshîn hân yŏ*,... puis vieux airs de Lŏ-yâng... Thâi-woû, des Wéi, ayant soumis l'ouest du fleuve (439), l'obtint et la nomma musique des Sī-lyâng. A l'époque des Wéi et des Tcheoū, [cet orchestre] fut appelé jongleurs des royaumes. » Outre 2 chanteurs et 5 danseurs (un nommé *pŏ woù* et 4 *fāng woù*), l'orchestre[14] comprenait 27 exécutants jouant de 18 sortes d'instruments :

---

rinale, rebelle et tué en 484 à 55 ans (N° 39, liv. 74, ff. 1 à 10, et N° 43, liv. 18, ff. 14 à 17).

20. *Mŏ tchheoŭ*, dérivé du 19.
21. *Syâng yâng* (p. 191, note 9).
22. *Sī woû yé fēi* (p. 191, note 8).
23. *Koŭ khŏ* (p. 191, note 7).
24. *Yâng pân* (Tshî, 494).
25. *Kyuo hoŭ* (sans date).
26. *Tchhâng lîn hwān* (début du vi[e] siècle).
27. *Sān tcheoū* (sans date).
28. *Tshâi sāng*, dérivé du 27.
29. *Tchhwen kyang hwā yuĕ yĕ*, par le dernier empereur Tchhên.
30. *Yŭ choŭ heoû thîng hwā* (p. 191).
31. *Thâng thâng*, par le même.
32. *Fân lōng tcheou* (p. 191).

Airs sans paroles.

33. *Phîng tyâo*, **34.** *Tshīng tyâo*, **35.** *Sĕ tyâo* } prov. de la mus. de la chambre des Tcheoū.
36. *Chāng lîn*, **37.** *Fōng tchhoŭ*, **38.** *Phîng tchĕ*, **39.** *Mîng syâo* } sans autres indications.

Le *Yŏ foŭ koŭ thî yâo kyai* (N° 92), en 2 livres, est une liste de chants anciens avec des notes assez brèves sur les circonstances de leur composition et de leurs transformations; la question littéraire seule y est traitée. Il n'y a donc pas lieu d'étudier ici cet ouvrage; on y trouve au livre 1 un certain nombre des titres cités plus haut. On trouvera encore des listes de titres dans n° 58 (Y. I. t., liv. 76, f. 37, etc.); n° 90; n° 95 (Y. I. t., liv. 75, f. 3, etc.) : ce dernier ouvrage discute les poésies subsistantes, montre que les textes en sont pervertis ou douteux. Voir aussi p. 165.

1. N° 46, liv. 21, ff. 13 et 14.

2. Li Tsī (584-669), de son premier nom Syû Chī-tsī, se rallia aux Thâng dès 619 et reçut alors le nom impérial de Lî; vainqueur des Turks (629), du Kokourye (645 et 668), haut dignitaire (N° 45, liv. 67, ff. 6 à 11. — N° 46, liv. 93, ff. 7 à 12).

3. N° 42, liv. 15, f. 21 v°.

4. Voir pp. 100 et 101.

5. N° 42, liv. 15, ff. 22 r°, 25 r°.

6. Yên Tchī-thwēi (531-595), mandarin sous les Tshî du nord, Tcheoū et Swēi, auteur de plusieurs ouvrages (N° 44, liv. 83, ff. 13 et 14. — *Pĕi tshî choŭ* [livre des Tshî du nord, 550-577, par Li Pŏ-yŏ, Catalogue 50, édition de Kīn-lîng, 1874], liv. 45, ff. 12 à 18).

7. N° 45, liv. 28, f. 2 v°.

8. N° 42, liv. 15, f. 22 r°. — N° 46, liv. 21, ff. 12 et 13.

9. Il serait intéressant, mais déplacé ici, d'étudier d'après le n° 58 (Y. I. t., liv. 70, f. 37, etc.) les titres des airs de ces différents orchestres. L'orchestre de Koutcha, de beaucoup le plus important, avait 20 airs; pour le Korye, pour l'Inde, on n'en indique que deux. Les désignations sont *kŏ* ou *khyŭ*, chansons, *woŭ*, danses, etc. : on retrouve donc comme toujours l'orchestique totale. Plusieurs titres rappellent des jeux d'adresse; ainsi, *Theoŭ hoŭ*, tirer des flèches dans l'ouverture d'un vase; d'autres renferment des allusions bouddhiques; d'autres marquent l'origine géographique, ainsi *Yû-thyên fŏ woŭ*, danse bouddhique de Khotan.

10. Voir p. 191, notes 12 et 13. — N° 40, liv. 109, ff. 14 et 15. — N° 42, liv. 15, f. 22 r°. — N° 45, liv. 29, f. 3 v°. — N° 55, liv. 33, ff. 12 à 14.

11. Au Kān-soŭ.

12. N° 43, liv. 29, ff. 3 r° et 6. — N° 46, liv. 22, ff. 1 et 2. — N° 61, liv. 14, f. 10 r°.

13. N° 42, liv. 15, f. 22 v°; liv. 14, f. 1. — N° 45, liv. 29, ff. 6 et 7. — N° 68, liv. 14, f. 10 r°. L'expression *Sī-lyâng*, Lyâng occidentaux, employée par l'historien, n'est pas tout à fait exacte; les vrais Lyâng occidentaux sont les Li ayant régné à Thwên-hwâng (Ngân-si, au Kān-soŭ) de 400 à 421; Lyâng-tcheoū appartint au contraire à la famille Lyû, dynastie des Lyâng postérieurs, *Heoŭ-lyâng* (385-403), et à la famille Tsyū-khyû, dynastie des Lyâng septentrionaux, *Pĕi-lyâng* (401-439), ces deux dynasties étaient en rapports fréquents avec Koutcha et les villes du Tarim.

14. Le *Kyeoû thâng chou*, liv. 29, ff. 6, 7 et 8, indique le costume spécial des musiciens des divers orchestres étrangers : Lyâng, Korye, Cambodge, Inde, Tourfân, Koutcha, Kâchgar, Samarkand, Boukhâra.

cloche **1**, **2**, lithophone **23**, **24**, deux sortes de tchẽng **117**, khõng-heoû **114**, harpe **121**, deux sortes de guitares, phi-phâ et woû hyên **123** et **128**, orgue **103**, flûte de Pan **75**, deux sortes de chalumeaux **89**, flûte traversière **81**, tambour en sablier **65**, tambour à nombril **71**, tambour porté sur l'épaule **165**, cymbales pŏ **17**, conque **86**. Les joueurs de guitare et de harpe venaient toujours d'Occident; beaucoup d'airs étaient de provenance occidentale.

« L'orchestre de Koutcha[1] a pris naissance quand Lyû Kwāng anéantit le royaume de Koutcha (384); par suite il en obtint la musique. La famille Lyû ayant disparu, son orchestre fut dispersé. Ensuite les Wéi, ayant pacifié la Chine, obtinrent de nouveau cet orchestre. Cette musique ensuite subit de grands changements. » Elle était cultivée de père en fils dans une famille brahmanique du nom de Tshâo, dont le représentant le plus remarquable fut Tshâo Myáo-tă, sous les Tshi. « Quand Woû ti, des Tcheoū, épousa une princesse turke..., il vint encore des musiciens de Koutcha. » Sous les Swêi il y eut trois orchestres de Koutcha, différant entre eux; cette musique avait alors si grande vogue dans le peuple et parmi les nobles que l'empereur Kāo tsoù la proscrivit par décret, sans aucun résultat; au contraire son successeur Yâng ti s'y adonna avec prédilection et fit composer par Pŏ Ming-tă[2], chef de la musique, des airs de ce style qui sont énumérés par le *Swêi choū*; les musiciens de ces orchestres étaient alors si habiles qu'ils pouvaient, après un peu d'exercice, reproduire un air entendu une seule fois. L'orchestre, de 20 musiciens, était formé de 15 instruments : harpe **121**, guitares de deux espèces, phi-phâ et woû hyên **123** et **128**, orgue **103**, flûte droite **77**, flûte de Pan **75**, chalumeau **89**; tambours mào-yuên et toū-thân **67** et **66**, tă-lă **64** et kyĕ **63**, ki-leoû **70**, en sablier **65**; cymbales pŏ **17**, conque **86**. Une autre énumération ajoute flûte traversière **81** et tambour heoû-thî **166**. Quatre danseurs étaient joints à cet orchestre; la danse des lions, qui eut un long succès[3], fut importée par les chœurs de Koutcha.

À l'époque où Tchāng Tchhōng-hwâ[4] possédait Lyâng-tcheoū, des musiciens hindous furent offerts en présent : les paroles des envoyés étaient traduites par l'intermédiaire de quatre interprètes successifs. Un peu plus tard, le fils d'un roi de l'Inde se fit bonze; dans ses voyages il introduisit en Chine de la musique hindoue. L'orchestre hindou, formé de 12 exécutants, avait neuf espèces d'instruments : mâyurī **156**, deux sortes de guitares **123** et **128**, flûte droite **77**, conque **86**, gong thông koû **9**, cymbales pŏ **17**, tambours mào-yuên et toū-thân **67** et **66**; le *Kyeoù thang choū* ajoute le tambour kyĕ **63** et la flûte traversière **81**. Deux danseurs. Lorsque Yâng ti vainquit le Tchampa (605), il prit des musiciens cambodgiens Foû-nân; mais leur instrument, nommé par les Chinois khîn à gourde (plusieurs instruments hindous contemporains pourraient répondre à cette désignation), sembla grossier, et l'on transcrivit leurs airs pour l'orchestre hindou.

Des musiciens de Samarkand[5] vinrent dans la suite de la princesse turke épousée par Woû ti, des Tcheoū; ils avaient 4 sortes d'instruments : flûte droite **77**, cymbales pŏ **17** ou gongs thông koû **9**, deux espèces de tambours **68**, **69** et kyă koû **167**; l'orchestre comprenait 7 hommes et deux danseurs; ceux-ci tournaient rapidement sur eux-mêmes; on appela cette musique la musique tournante des Hoû, *Hoû syuên yò*.

« Les orchestres de Kâchgar, de Boukhâra et du Korye[6] ont tous pris naissance à partir de la victoire des Wéi postérieurs sur la famille Fông[7] et de leurs rapports avec l'Occident. » La princesse turke amena aussi des musiciens des deux pays cités d'abord. L'orchestre de Kâchgar, formé de 12 hommes, avait dix espèces d'instruments : harpe **121**, guitares de deux sortes **123** et **128**, flûte droite **77**, flûte de Pan **75**, chalumeau **89**; tambour en sablier **65**, tambours tă-lă **64**, kyĕ **63** et ki-leoû **70**; il faut ajouter, d'après une autre liste, tambour wŏ-thî **168** et deux danseurs. L'orchestre de Boukhâra, de 12 exécutants, avait également dix instruments : khōng-heoû **114**, deux sortes de guitares **123** et **128**, flûte droite **77**, flûte de Pan **75**, chalumeaux simple et double **89**, deux sortes de tambours, **69** et wâng koû **169**, cymbales pŏ **17**; une liste ajoute flûte traversière **81** et deux danseurs.

L'orchestre du Korye[8] comprenait 18 musiciens jouant de 14 instruments : tchẽng **117**, khōng-heoû **114**, harpe **121**, deux genres de guitares **123** et **128**, flûte droite **77**, orgue **103**, flûte de Pan **75**, chalumeau **89**; thâo phi pi-li **170**, sorte de cornet à anche; tambour en sablier **65**, tambour à nombril **71**, tambour porté sur l'épaule **165**, conque **86**. Une autre liste porte une seconde espèce de tchẽng **117**, un grand chalumeau **89**, une flûte à bec **171**, un orgue à gourde **110**. Quatre danseurs. Cet orchestre fut renouvelé à diverses reprises; sous les Tcheoū, les musiciens coréens furent mis au nombre des jongleurs des royaumes; dans les années Tchēng-kwān (627-649), à la suite de la guerre de Corée, on ramena encore des musiciens du Paiktchei et du Korye. Très rapidement l'orchestre du Paiktchei se dispersa; à la fin du siècle les musiciens étaient morts ou avaient disparu; pendant la période Khāi-yuên (713-741), le bureau de la Musique ne réussit pas à reconstituer ce chœur, d'autant plus que le Paiktchei, anéanti depuis cinquante ans, avait laissé peu de traces. L'orchestre du Kokourye, qui exécutait encore 25 mélodies au temps de l'impératrice Woû (684-705), avait complètement disparu cent ans plus tard; on n'avait même pas conservé le modèle des vêtements des musiciens. Ces détails permettent de comprendre ce qui s'est passé pour bon nombre d'orchestres étrangers : les hommes sont morts, les traditions se sont perdues, mais non sans avoir marqué quelque empreinte sur la musique chinoise. Seules paraissent avoir été durables les influences de l'Asie centrale sans cesse entretenues et renouvelées.

La musique de Tourfân[9] ne comptait pas d'abord parmi les orchestres réguliers, bien qu'elle fût connue déjà sous les Wéi occidentaux (535-557) et que des gens de Tourfân en 586 eussent spécialement offert à

1. N° 42, liv. 15, ff. 22 et 23. — N° 45, liv. 29, f. 7. — N° 55, liv. 33, 26. — N° 63, liv. 14, f. 19 r°.
2. Ce personnage collabora plus tard (à partir de 627 avec Tsoù Hiao-swen.
3. Voir p. 195, 2°.
4. N° 42, liv. 15, f. 23 v°. — N° 45, liv. 29, ff. 7, 8. — N° 55, liv. 33, 25 v° — N° 63, liv. 14, f. 19 r°. — Tchāng Tchhōng-hwâ, d'une famille chinoise qui gouvernait héréditairement le Lyâng-tcheoū depuis 301; le père de Tchhōng-hwâ, se déclara empereur (314); cet État de Tshien-lyâng dura jusqu'en 376; Tchhōng-hwâ régna 345-352.
5. N° 42, liv. 15, f. 23 v°. — N° 45, liv. 29, f. 8 v°. — N° 63, liv. 14, f. 19 r°.
6. N° 42, liv. 15, ff. 23 et 24. — N° 45, liv. 29, f. 8 v°. — N° 63, liv. 14, f. 19 v°.
7. Fông Pă, puis son frère Hông, Chinois, d'abord au service de l'État barbare Heoû-yên, régnèrent dans la région de Péking de 409 à 436 : ce fut le royaume de Pei-yên, détruit par les Wéi (N° 41, liv. 125, ff. 15 à 24).
8. N° 42, liv. 15, f. 24 r°. — N° 45, liv. 29, f. 8 r°. — N° 55, liv. 33, f. 25. — N° 63, liv. 14, f. 19 r°.
9. N° 42, liv. 15, f. 23. — N° 45, liv. 29, ff. 7 et 8. — N° 55, liv. 33, ff. 11 r°, 26 r°. — N° 63, liv. 14, f. 19 v°.

la Cour le chœur dit *Chêng mîng;* quelques autres airs de même origine sont cités à la même époque par le *Swêi choū*. Après la conquête de Tourfân (640), un orchestre spécial fut constitué sous la direction de la cour des Rites et admis au nombre des Dix Orchestres (642). Instruments : tambours en sablier **65**, kī-leoû **70**, tă-lă **64**, kyĕ **63**; flûte de Pan **75**, flûte traversière **81**, chalumeau **89**, deux espèces de guitares **123** et **128**, cornets en cuivre **87**, **88** *ou* **92** à **94**, khōng-heoû **114**. Deux danseurs.

Le dernier orchestre portait le nom de *Li-pĭ*, la fin des rites[1], parce qu'il jouait après que les autres jongleurs avaient achevé. « Yù Lyáng, thâi-wéi des Tsin, étant mort, ses jongleurs, le regrettant, empruntèrent son apparence et, avec des faisceaux de plumes, dansèrent pour imiter son maintien. On prit son nom posthume pour désigner cette danse et on l'appela musique de Wên-khāng. » Ces airs passèrent aux Swêi après leur victoire sur les Tchhên. L'orchestre, de 22 exécutants, était formé de 3 séries de 7 espèces d'instruments : flûte droite **77**, orgue **103**, flûte de Pan **75**, flûte traversière tchhi **80**, grelots lîng **172**, tambour à manche **62**, tambour en sablier **65**. D'après le *Thâng hwéi yâo*, cet orchestre a été supprimé en 637.

D'autres passages des historiens indiquent à diverses époques l'apport en Chine d'instruments, d'airs, d'exercices orchestiques qui n'ont pas pris place dans les orchestres rappelés ci-dessus : l'art des barbares de toutes les régions a influé sur l'art chinois bien avant et bien après les Swêi[2]. « Chĭ tsoû (Thâi-woû tì), ayant vaincu Hĕ-lyên Tchhāng, prit l'ancienne musique rituelle (427); quand il pacifia Lyâng-tcheoū (439), il obtint les musiciens avec leurs instruments et leurs costumes; ayant fait un choix, il les conserva. Ensuite il eut des rapports avec les pays occidentaux et établit au bureau de la Musique les danses avec tambour du pays des Yuĕ-pān[3]... Les chants et les danses des barbares des quatre régions s'augmentant peu à peu furent admis dans la musique officielle (vers 477). »[4]

« Les trois pays des Syēn-pī, des Thoû-yŭ-hwên, des Poû-lŏ-kī[4] ont tous de la musique pour jouer à cheval. L'orchestre de marche *Koù tchhwēi* était primitivement de musique militaire et jouait à cheval; aussi, depuis les Hán, la musique des barbares du nord dépendait en totalité du bureau Koù tchhwēi. C'est dans les recueils des Wéi que pour la première fois on trouve des chants du nord : ce sont ceux que les historiens des Wéi appellent « chansons de Tâi des hommes vrais[5]. » A la capitale de Tâi, on ordonna aux femmes du palais latéral de les chanter matin et soir. A l'époque des Tcheoū et des Swêi, on les exécuta mêlés avec la musique des Lyâng occidentaux; maintenant il en subsiste 53; parmi les titres, on en peut expliquer six...; ceux qu'on ne peut expliquer... sont ceux que sous les Wéi on appelait *pŏ-lŏ-hwéi*... Les Thoû-yŭ-hwên sont encore une horde séparée des Moû-yông[6]; on sait donc que leurs chants sont des chants syēn-pī du temps de Yēn et de Wéi; mais ces chants, musique et poésie, les gens du nord en définitive ne les comprennent pas. » Dans les recueils des Lyâng, musique de marche, dans la musique de marche des Swêi, il y a des chants portant les mêmes titres, mais la musique en est différente; vraisemblablement, ajoute l'auteur chinois, les textes s'en sont altérés avec le temps.

« La 16e année Tchēng-yuên (800), le roi de Nân-tchâo, Yî-meoû-syûn[7], envoya un ambassadeur à Wéi Kāo, gouverneur du Kyên-nân-sī-tchhwān[8], disant qu'il désirait offrir des chansons des barbares »... Wéi Kāo en forma la danse *Nân tchâo fòng chéng*... en 6 strophes et 5 systèmes; les danseurs, au nombre de 64, s'agenouillaient, se prosternaient et par leurs évolutions rappelaient le respect dû à la Cour[9]. L'empereur Tĕ tsōng alla assister à la représentation de cette danse dans la salle Lîn-tĕ. L'année suivante ou en 802, à l'instigation du Nân-tchâo, le roi de Pyáo[10], Yông-khyāng, envoya son frère Choū-nân-thô, seigneur de la ville de Sī-lí-yī, présenter de la musique nationale par l'intermédiaire de Wéi Kāo, qui fit noter les sons et les danses. Il y avait 35 musiciens et 12 airs tous inspirés des sūtra et des çāstra; on remarqua chez

1. Nº 42, liv. 15, f. 24 rº. — Nº 45, liv. 29, f. 7 vº. — Nº 55, liv. 33, f. 25. — Yù Lyáng, grand dignitaire des Tsin; mort en 340.

2. Nº 40, liv. 109, f. 3 vº. — Hĕ-lyên Tchhāng succéda en 425 sur le trône de Hyá (boucle du fleuve Jaune) à son père Hĕ-lyên Poŭ-poû, qui, d'abord au service de Yâo Hīng, s'était déclaré indépendant en 407. Les Hĕ-lyên étaient des Huns de la famille Lyeoû (voir p. 82, note 6 et nº 41, liv. 130).

3. Yuĕ-pān, tribu habitant au nord-ouest des Woû-swēn, c'est-à-dire dans la moyenne ou la basse vallée de l'Ili; c'étaient des Huns qui s'étaient arrêtés dans cette région, quand le khân des Huns septentrionaux fut battu par Teoú Hyén (91 P. C.) et quand une partie de la population s'enfuit en Sogdiane (Khāng-kyu) (Nº 40, liv. 102, f. 7 vº).

4. Nº 45, liv. 29, f. 9. — Nº 46, liv. 22, f. 7. — Nº 55, liv. 33, ff. 26 et 27. — Les Syēn-pī, hordes tongouses, occupaient la haute région qui sépare le désert mongol des bassins de la Soungari et de la Nonni; vaincus par Moû-yông Hwang, une partie d'entre eux subsista dans la même région et y forma les cinq tribus des Hi ou Khoû-mŏ-hi (*Tcheoū choū*, liv. 49, f. 12. — Nº 40, liv. 100, f. 8. — Nº 42, liv. 84, f. 14). Ceux-ci avaient pour voisins de l'est les Khi-tān qui les soumirent en fondant leur empire (voir aussi *Voyageurs chinois chez les Khitan et les Joutchen*, par M. Ed. Chavannes, *Journal asiatique*, mai-juin 1897, p. 421, note 1). De nombreuses tribus syēn-pī émigrèrent au loin à diverses époques; les Thoû-yŭ-hwên établis sur les bords du Kouk nor étaient des Syēn-pī. Les Poû-lŏ-ki ou Kī-hoû étaient des Huns d'après les uns, des Jōng ou des Tí, c'est-à-dire des barbares, d'après les autres; établis dans les montagnes sur la frontière du Cheàn-si et du Seú-tchhwan actuels, ils jouèrent quelque rôle dans la première moitié du VIe siècle (*Tcheoū choū*, liv. 49, ff. 10 à 12).

5. Tâi a donné son nom au royaume fondé en 315 par les Thŏ-pŏ; voir p. 82, note 17. L'expression « homme vrai » est du vocabulaire taoïste et désigne l'adepte qui a obtenu la connaissance des mystères.

6. Voir p. 82, note 10.

7. Nº 45, liv. 28, f. 11 rº. — Nº 46, liv. 22, ff. 7 et 8. — Nº 55, liv. 33, ff. 25 et 26. — P. Pelliot, *Deux Itinéraires de Chine en Inde, Bulletin de l'École française d'Extrême Orient*, 1904, p. 152. — Yî-meoû-syûn monta sur le trône en 779; il est le troisième souverain de l'État de Nân-tchâo, fondé dans la région de Tá-lì une cinquantaine d'années plus tôt.

8. Wéi Kāo (746-806) guerroya pour l'Empire contre les peuples de l'Occident, gouverna pendant 21 ans les provinces du sud-ouest (Sē-tchhwān, Yûn-nân, etc., d'aujourd'hui) et laissa en mourant un grand nom chez les barbares (Nº 46, liv. 158, ff. 1 à 5).

9. Je suis sur ce point le texte très détaillé du nº 46, liv. 222 c), ff. 11 à 14; d'après le nº 45 et le nº 55, ce serait le roi Yî-meoû-syûn qui aurait composé le *Fòng chéng yŏ*. L'autre version est plus vraisemblable, la description répondant bien à une représentation orchestique chinoise; chaque strophe développe et symbolise l'un des caractères du titre : le caractère *chéng*, saint, est traité de manière spéciale, ce qui implique l'usage de la langue chinoise et la connaissance des idées qui s'attachent au mot en question.

10. Le royaume de Pyáo correspond à la Birmanie, et spécialement à la région de Prome, sur l'Iraouaddi; la tribu principale était celle des Pyu ou Pru. Quant au pays de Mi-tchhên, situé probablement aux bouches de l'Iraouaddi, c'était peut-être un État pégouan (Pelliot, *Deux Itinéraires*, pp. 172 à 174; voir plus haut, note 7); le *Thâng hwéi yâo* note que la musique de Mi-tchhên était semblable à celle des Birmans. Le nº 46, liv. 222 c), ff. 14 vº à 17 vº, donne de copieux détails sur les instruments et les douze airs de l'orchestre birman. Tous les chants portent le nom de *pyáo*, le mot même qui désigne le pays : simple rencontre phonétique vraisemblablement. La mélodie de cinq d'entre eux correspond à deux modes chinois, le *syáo tchi tyáo* ou lîn-tchōng 2de, le yi yue tyao ou hwâng-tchong 2de; le premier serait le syáo chĭ tyáo, où lîn-tchōng est en effet 2de (XXXVII, p. 117) : l'autre serait le yuĕ tyáo, où hwâng-tchōng est 2de (LXXII, p. 118). Les danseurs sont employés 2, 4, 6, 8 ou 10 ensemble. La plupart des instruments birmans ont été mentionnés chacun suivant sa classe; il faut citer encore trois formes de khîn à une ou deux cordes, avec une demi-gourde comme résonnateur; l'accord se fait soit au moyen de chevilles, soit au moyen de chevalets mobiles; grand modèle, plus de 3 p. de long; cordes à vide *fa♯ sol♯* (Nº 46, liv. 222 c), f. 15. — Voir p. 193, musiciens cambodgiens).

ces musiciens leur manière de chanter à l'unisson et de battre la mesure avec les dix doigts[1].

Sous les Sóng[2] on trouve encore quelques mentions de musique étrangère : les envoyés étrangers présentent à la Cour (961) des chants et des danses de leur pays; l'orchestre de Koutcha exécute (977) deux mélodies avec une partie des instruments traditionnels; le Korye envoie un orchestre rituel avec des recueils musicaux (1113). Mais la Chine n'est plus alors en situation d'attirer les artistes des pays voisins; d'ailleurs le sentiment national et confucianiste s'affirme dans cette période, s'oppose à ce qui n'est pas antique; les lettrés protestent contre les orchestres barbares. La réaction ne peut exclure toutefois les éléments étrangers admis pendant plus de six siècles, principes musicaux et instruments, airs et costumes; par une élaboration que l'on perçoit surtout sous les Thàng, des éléments fondus est sorti un art nouveau dont les restes sont reconnaissables à travers les textes.

La division en neuf ou dix orchestres existait encore en 242, lors du banquet offert par Thái tsōng aux grands fonctionnaires, et l'on voit plus tard deux des Dix Orchestres, ceux de Koutcha et des SI-lyàng, accompagner encore des danses nouvelles[3]. Toutefois c'est peu après 642 que la musique mêlée, *tsă yŏ, san yŏ*, ou musique des banquets, *yén yŏ*, forma deux sections : Section debout, *lì poú*, qui joue debout dans la cour ou dans la partie basse de la salle; Section assise, *tswŏpoú*, qui est placée dans la salle haute. Pendant la durée de la dynastie, le nombre des orchestres de ces deux sections s'est accru; finalement le *Thàng hwéi yáo* et les deux *Thâng choū* énumèrent huit orchestres ou chœurs de la Section debout et six de la Section assise.

SECTION DEBOUT

1° *Ngān yŏ*[4], chœur pacifique, composé à l'occasion de la victoire des Tcheoū sur les Tshî (577); les rangées de danseurs étant disposées en carré comme les murailles d'une ville, la danse s'appelait aussi *Tchhêng kou*, danse de la ville murée; 80 danseurs portant des masques de quadrupède à chevelure dorée et imitant l'attitude des barbares Khyāng et Hoû.

2° *Thái phîng yŏ*[5], chœur de la paix universelle, ou *Woù fāng chī tseu woù*, danse des cinq lions, se rattachant à l'orchestre de Koutcha et datant de la même époque que la précédente; les lions étaient faits de fourrures cousues ensemble, hauts de 3 mètres environ, mus chacun par 12 hommes cachés dans l'intérieur; deux hommes tenant une corde et un chasse-mouche commandaient les exercices des pseudo-fauves; chaque animal était de couleur différente pour répondre à l'un des points cardinaux. 140 danseurs.

3° *Phò tchén yŏ*[6].

4° *Khìng cheán yŏ*[7].

5° *Tá tìng yŏ*[8], chœur de la grande stabilité, appelé aussi *Pā hōng thōng kwèi yŏ*, chœur des extrémités de la terre soumises aux mêmes lois, ou *Yī jóng tá tìng yŏ*, chœur de la pacification de tous les barbares; tiré de la danse n° 3 par Thái tsōng après la soumission du Lyâo-tōng (645). C'est peut-être la même danse que Kāo tsōng, sur le point de prendre le commandement de l'expédition de Corée (661), fit représenter devant ses généraux. 140 danseurs couverts de cuirasses bariolées.

6° *Cháng yuên yŏ*[9].

7° *Chéng cheoú yŏ*[10], chœur de la longévité impériale, dû à l'empereur Kāo tsōng (649-683) et à l'impératrice Woù (684-705). Un chœur de 140 danseurs portant des coiffures dorées et des habits de diverses couleurs exécutait des évolutions et à la fin de chaque strophe dessinait un caractère[11]; en 16 strophes les choristes écrivaient une phrase louangeuse pour le Souverain.

8° *Kwāng chéng yŏ*[12], chœur de la sainteté brillante, composé par Kāo tsōng; les danses rappelaient celles des deux chœurs précédents. 80 danseurs portant des vêtements bariolés et des coiffures à l'oiseau.

Les chœurs 3 à 8[13] faisaient grand usage du tambour *lêi tá koù* 157, auquel le chœur 5 ajoutait des gongs 11, kin tchēng; le chœur 4 employait les airs des SI-lyàng, les chœurs 3, 5, 6, 7, 8 jouaient des mélodies de Koutcha. Quand les chœurs et les danses 3, 4 et 6 étaient exécutés pour des sacrifices aux puissances naturelles et aux ancêtres, les choristes portaient d'autres costumes et d'autres coiffures; l'orchestre était complété par les carillons de cloches 2 et de lithophones 24.

SECTION ASSISE

1° *Yén yŏ*[14], musique des banquets. Ce terme, pris cette fois au sens restreint, désignait le premier chœur et ses exercices orchestiques, composés par Tchāng Wên-cheoū pour 20 danseurs vêtus de soie rouge. Se rattachaient à cet orchestre quatre petits orchestres : a) le chœur de *King yûn* qui était formé de 8 hommes portant robes de brocart façonné, culottes de soie légère multicolore, coiffures au nuage, bottes de cuir noir : en 640 King Yûn avait vu claire l'eau du Hwâng hô, présage remarquable à propos duquel Tchāng Wên-cheoū composa un chant inspiré d'anciennes poésies et la musique d'une danse. C'était le premier chœur représenté dans les réunions plénières du début de l'année; il subsistait encore sous les Sóng. — b) *Khìng cheán yŏ*[15], dansé par 40 choristes en robes de soie pourpre à larges manches et portant de faux chignons. — c) *Phó tchén yŏ*, dansé par quatre hommes en robes de soie légère rouge. Ces deux dernières danses sont peut-être des réductions de celles qui, sous les mêmes noms, dépendent de la Section debout[16]; l'historien ne s'explique pas sur ce point. Mais un autre passage indique un fait analogue : « [Hyuên tsōng] ordonna encore à plusieurs centaines de femmes du Palais de sortir de la clôture et de frapper le tambour lêi 157 pour exécuter le chœur *Phó tchén*, le chœur *Thai phîng* et le chœur *Cháng yuên*. La cour des Sacrifices, malgré toutes ses répétitions, n'atteignait pas leur perfection d'exécution[17]. » Dans

1. N° 46, liv. 222 c), ff. 9 r° et 14 v°.
2. N° 53, liv. 31, f. 14 v°. — N° 62, liv. 15, ff. 2 et 14; liv. 18, f. 38.
3. N° 55, liv. 33, ff. 11 et 12. — N° 46, liv. 22, f. 3 r°.
4. N° 45, liv. 29, f. 1 r°.
5. N° 45, liv. 29, f. 1 r°. — N° 46, liv. 21, f. 12 v°; liv. 22, f. 3 r°. — (N° 84, Y. t. t., liv. 37, f. 2, etc.).
6. Voir p. 188.
7. Voir p. 188.
8. N° 45, liv. 28, f. 7 r°; liv. 29, f. 1 v°. — N° 46, liv. 21, f. 14. — N° 55, liv. 33, ff. 11 r° et 19 v°.
9. Voir p. 188.
10. N° 45, liv. 29, f. 1 v°.
11. Voir p. 141.
12. N° 45, liv. 29, f. 1 v°.
13. N° 45, liv. 29, ff. 1, 2.
14. N° 45, liv. 28, f. 6 v°; liv. 29, f. 11. — N° 46, liv. 21, f. 13 v°.
15. N° 45, liv. 29, f. 2 r°.
16. Voir ci-dessus, 3° et 4°.
17. N° 45, liv. 28, f. 10 r°. — N° 46, liv. 22, f. 3 r°, mentionne sous Hyuên tsōng un *Chéng cheou yo* dansé par des femmes.

un cas il s'agit d'une réduction, dans l'autre d'un orchestre féminin substitué à un orchestre masculin. — *d*) *Tchhêng thyēn yŏ*[1], le chœur de la soumission au Ciel, dont l'origine n'est pas marquée, était dansé par quatre hommes en robes de pourpre et portant ceintures de cuivre. Pour ces diverses danses, l'orchestre était composite, mi-chinois, mi-étranger[2] : lithophone **24**, *fāng hyàng* **25**, tchēng **117**, khōng-heoû **114**, guitares phî-phâ et woù hyên **123** et **128**, orgue **103**, chalumeau **89**, flûte de Pan **75**, cymbales **17**, flûtes droites **77**, cornet *tchhwĕi yĕ* **173**, tambours **63**, *feoû koù* **174**, *lyên koù* **175**, tambourin **62**, chanteurs.

2° *Tchhâng cheoû yŏ*[3], chœur des années Tchhâng-cheoû, longévité prolongée; 12 danseurs à vêtements à dessins. Ce chœur fut exécuté à propos d'un sacrifice offert à tous les esprits par l'impératrice Woû, la 2e année Tchhâng-cheoû (693) : d'où le nom employé dès lors. Ce chœur était la réduction d'un grand chœur pour 900 danseurs, composé par l'Impératrice elle-même.

3° *Thyēn cheoû yŏ*[4], chœur des années Thyēn-cheoû (690-691), composé par l'impératrice Woû pour 4 danseurs portant des vêtements à dessins et des coiffures à phénix multicolores.

4° *Nyào kō wàn swĕi yŏ*[5], chœur des oiseaux qui chantent des vivats. A l'époque de l'impératrice Woû, on élevait au Palais des oiseaux qui savaient parler et qui criaient *wàn swĕi*, dix mille années : c'est le vivat poussé en l'honneur du Souverain. Il y a en effet au Lìng-nân (région de Canton), ajoute l'historien, des oiseaux qu'on nomme *kĭ lyào* ou *kĭ lyáo*[6]; ils sont un peu plus gros que des grives, mais leur ressemblent beaucoup; on en avait vu sous les Hán, et on en a revu à l'époque Khāi-yuên (713-741). Les danseurs, au nombre de 3, avaient de grandes manches rouges et des coiffures imitant la grive.

5° *Lōng tchhĭ yŏ*[7], chœur de l'étang du dragon, composé par Hyuên tsōng. Avant que ce prince fût sur le trône, il arriva, par suite de pluies, qu'un étang se forma au sud de sa maison et devint par la suite très étendu. Il y avait là un présage de son élévation future, aussi voulut-il le commémorer. Les danseurs, au nombre de 12, portaient des coiffures ornées de fleurs de nénuphar; orchestre rituel, mais sans lithophones.

6° *Phó tchén yŏ*[8], réduction pour 4 danseurs du chœur 3 de la Section debout; due à Hyuên tsōng.

Les chœurs 2, 3, 4, 6 employaient l'orchestre de Koutcha.

En 736, un orchestre hoû[9] fut agrégé aux orchestres assis; ses mélodies portaient le nom de quelques préfectures frontières, Lyâng-tcheoū, Yī-tcheoū, Kān-tcheoū[10]; d'autres étaient d'origine ou d'inspiration bouddhique[11]. Hyuên tsōng aimait beaucoup cette musique; Wên tsōng[12] fit un choix parmi ces chœurs, il en confia l'exécution au Yûn chāo foù, ce qui amena un changement dans l'orchestre (lithophone **24**, guitare **123**, tchoū **119**, flûte de Pan **75**, flûte traversière tchhĭ **80**, flûte yŏ **74**, orgue **103**, 4 chanteurs, nombreux danseurs). Peu après (838, 839), le nouvel orchestre reçut une organisation officielle sous le nom de Syēn chāo yuén. D'autres éléments encore rehaussaient l'éclat des grandes fêtes impériales. Sous Hyuên tsōng[13], « après les banquets, la cour des Sacrifices introduisait l'orchestre rituel..., qui se rangeait au pied du pavillon impérial; la Section debout et la Section assise [de la musique des banquets] exécutaient en ordre leurs chœurs, avec des intermèdes de jongleurs barbares. Au soleil couchant, les Ecuries amenaient 30 lyĕ mà », chevaux dressés pour toutes sortes d'exercices équestres, etc.

Il s'en faut que l'on ait mention dans les pages qui précèdent de toutes les œuvres de l'art chinois sous les Thâng; on n'y trouve citées que celles qui ont été classées par l'administration. Mais comme la Cour et les Empereurs exprimaient leurs sentiments, célébraient les événements d'importance par ces chœurs ou ballets, de même le peuple de la Capitale, les corps de troupes des provinces inventaient ou imitaient des divertissements de ce genre, et les gouverneurs, les généraux faisaient leur cour en présentant à l'Empereur de nouveaux ballets[14]. Les lois marquent l'importance de la musique dans la vie privée et publique[15]; les carillons étaient interdits aux particuliers; les cordes et les flûtes étaient accordées aux mandarins jusques et y compris la 5e classe (751); on devait se conformer aux lois générales plus anciennes qui défendaient, par exemple, aux femmes de faire des tours du genre *tsă hi* (661), qui interdisaient les airs licencieux ou de mauvais augure (706). Les orchestres étaient très nombreux : en 826 un rapport de la Préfecture de la Capitale constatait que dans toutes les provinces toutes les garnisons, jusqu'à celles de simples sous-préfectures, entretenaient des chœurs et donnaient des fêtes; la situation était sensiblement la même en 860-873. Quelques faits[16] fourniront une idée de ces mœurs, qui se prolongèrent bien avant sous les Sóng.

701. Le préfet de Thōng-tcheoū présente un ballet à l'Impératrice pour son retour à la Capitale[17].

710. Le prince Lì Lōng-kì (Hyuên tsōng) ayant mis à mort l'impératrice usurpatrice Wêi, deux pièces de circonstance, *Yé pàn yŏ, Hwân kīng yŏ,* coururent parmi le peuple; le prince composa lui-même le

1. N° 45, liv. 29, f. 2 r°.

2. N° 63, liv. 14, f. 19 r°. — N° 45, liv. 29, f. 2 ; ces deux textes présentent des divergences.

3. N° 45, liv. 28, f. 9 r°; liv. 29, f. 2 v°.

4. N° 45, liv. 29, f. 2 v°.

5. N° 45, liv. 29, f. 2 v°.

6. Le *kĭ-lyào* n'est autre sans doute que le *lyào kō*, merle mandarin, ressemblant au merle de France, un peu plus gros, à bec jaune : cet oiseau, qui apprend fort bien à parler, prononce d'abord la syllabe lyào, d'où son nom; il se vend très cher.

7. N° 45, liv. 29, ff. 2 et 3. — N° 46, liv. 22, f. 3 r°. Le n° 45, liv. 30, ff. 28 à 30, donne dix pièces de poésie relatives à l'étang du dragon.

8. N° 45, liv. 29, f. 3.

9. N° 46, liv. 22, f. 4 v°.

10. Lyâng-tcheoū, déjà plusieurs fois nommé (p. 82, note 26, etc.). Yī-tcheoū, au sud de Hami. Kān-tcheou, aujourd'hui Kān-tcheoū, au Kan-soū.

11. Mélodies dites *tão tyào fă khyŭ*, chants bouddhiques en système de tão (N° 46, liv. 22, f. 4 r° et N° 42, liv. 13, f. 16 v°). Déjà Woû tî des Lyâng (502-549), très dévoué au bouddhisme, avait composé dix chants exprimant des idées religieuses; il avait un chœur de musique religieuse, *fa yŏ thōng tseù kì*, qui dans les cérémonies exécutait des prières en langue hindoue. Les Swêi aussi avaient des *fă khyŭ*, dont l'inspiration ainsi que la musique, était bouddhique; les mélodies se rapprochaient du modèle rituel, mais l'orchestre était spécial (cymbales de dimensions diverses, 16 etc.; cloches, 1 etc.; lithophones, 23 etc.; flûtes spéciales, *tchhwâng syào* 207, guitares 123).

12. N° 55, liv. 34, f. 8 r°. — N° 94 (Y. l. t., liv. 37, f. 2, etc.). — N° 46, liv. 22, f. 6 r°. Le nom de Yûn chāo foù se trouve déjà en 693; ce bureau dirige le Conservatoire du Palais, Nĕi kyào fāng.

13. N° 45, liv. 28, f. 10 r°.

14. N° 46, liv. 22, ff. 3 v° et 5 v°, indique plusieurs chœurs de ce genre.

15. N° 46, liv. 22, f. 6 v°. — N° 55, liv. 34, ff. 7 v°, 8 v°, 10 r°, 11 r°.

16. Kāo Seù-swēn sous les Sóng a relevé les mélodies et danses de l'époque des Thâng (N° 96); la liste est dressée par règnes; elle donne 4 titres pour Thâi tsōng (626-649), 7 pour Kāo tsōng (650-683), 34 pour Hyuên tsōng (712-756), 2 pour Tái tsōng (763-779), 4 pour Tĕ tsōng (780-805), 2 pour Wên tsōng (826-840), 1 pour Woû tsōng (841-846), 1 pour Syuên tsōng (846-859). Le compilateur y explique dans quelles circonstances ces pièces ont été composées; on y voit à quel point les œuvres musicales étaient mêlées à la vie publique de la Cour et des mandarins.

17. N° 55, liv. 33, ff. 19 et 20. — Thōng-tcheoū foù, au Chen-si.

Wên tchhêng khyŭ. Le tout était exécuté au Palais pendant le règne de Hyuên tsōng, alternant avec le petit *Phá tchén*[1]. Vers la même époque, Yâng Khīnchoŭ[2], lieutenant général du Hô-si, offrit un ballet qui fut longtemps représenté; il faisait allusion aux faits suivants : l'Empereur alors régnant, en compagnie d'un magicien, Lô Kōng-yuên, aurait visité le palais de la lune et y aurait été accueilli par plusieurs centaines de fées vêtues d'arcs-en-ciel et de plumes, d'où le nom du chœur, *Yī chāng yù yī khyŭ* (n° 46, liv. 22, f. 3 v° et n° 96).

787 et 796. Ballets présentés par deux lieutenants généraux, celui du Hô-tōng et celui de l'armée Tchāo-yi[3].

798. L'Empereur lui-même compose le *Tchōng hwŏ woŭ*, qui est représenté au Palais devant tous les hauts fonctionnaires[4].

800. Ballet offert par le Nân-tchâo (voir p. 194).

846-859. Règne de Syuên tsōng[5] : l'Empereur et les dignitaires à l'envi composent des chœurs qui sont exécutés par plusieurs centaines de choristes femmes, en vêtements couleur de pourpre, couleur de martin-pêcheur, enrichis de broderies; l'un de ces chœurs, dit de l'ouest des Tshōng-ling, célèbre le retour à l'Empire de la région de Hô-hwâng[6].

988, 989. L'Empereur fait exécuter en cour plénière cinq chants qu'il a composés pour rappeler l'offrande d'objets de bon augure; ces chants sont désormais exécutés dans les grandes cérémonies[7].

1008. On présente 7 chœurs nouveaux, qui sont exécutés en cour plénière[8].

1012. Des orchestres sont organisés dans deux palais que l'Empereur va visiter; on adapte les danses *Thông hwŏ* et *Tìng kōng* à des chants composés par Thai tsōng et auxquels l'Empereur régnant met de nouvelles paroles[9].

1035. A la suite de la réfection de l'orchestre ordonnée l'année précédente, on donne dans la salle impériale Tchhông-tchéng une grande audition qui réunit 700 personnes[10].

1086. A la suite d'une autre réfection, l'Empereur et l'Impératrice douairière se rendent à la salle Yên-hwô pour une audition[11].

1105. L'Empereur va écouter le nouveau chœur *Tá chéng*; il ordonne de le substituer à l'ancienne musique[12].

En 963, les musiciens, choristes, jongleurs[13] étaient au nombre de 830 hommes et 72 jeunes garçons, les choristes femmes, au nombre de 153. Les hommes formaient 10 *twéi* ou compagnies, les femmes en formaient 10 également; on remarquera les compagnies notées ci dessous.

Compagnies d'hommes : 1° *Tchê tchī twéi*, compagnie des branches de mûrier tinctorial; vêtements bariolés, chapeaux barbares hoû, ceintures d'argent[14]; — 2° *Kyên khi twéi*, compagnie des sabres; — 3° *Phô-lô-mên twéi*, compagnie des brahmanes, peut-être représentant l'ancien orchestre hindou; jaquettes rouges, bâtons bouddhiques; — 4° *Tswéi hoû thêng twéi*, compagnie des Hoû ivres qui bondissent; vêtements de brocart rouge, chapeaux de feutre; — 5° *Hwên tchhên wàn swéi yŏ twéi*, compagnie des bouffons musiciens; vêtements pourpres, rouges, verts, bonnets à fleurs de bambou; — 8° *Yi yŭ tchhâo thyên twéi*, compagnie des étrangers qui viennent saluer la Cour impériale; — 10° *Ché tyāo hwéi hoŭ twéi*, compagnie des Ouïgours qui tirent sur l'aigle de mer.

Compagnies de femmes : 1° *Phoû-să mân twéi*, compagnie des bodhisattva méridionaux; une danse du même nom était célébrée au Ngān-kwĕ seú devant l'Empereur dans les années Hyên-thōng (860-873); un chant du même titre fut composé par Tchāo tsōng (888-904); voir n° 24, liv. 5, f. 13 v°; — 3° *Phāo khyeoû twéi*, compagnie des joueuses de balle; — 4° *Kyā jên tsyên meoû tān twéi*, compagnie des belles qui cueillent les pivoines; — 5° *Foŭ yī chāng twéi*, compagnie aux vêtements arc-en-ciel (voir ci-dessus, année 710); — 6° *Tshai lyên twéi*, compagnie qui cueille les fleurs de lotus; les choristes, montées sur un bateau orné, tiennent des fleurs de lotus; une danse analogue se retrouve en Corée; — 9° *Tshāi yùn syēn twéi*, compagnie des fées des nuages diaprés; — 10° *Tà khyeoû twéi*, autre compagnie de joueuses de balle.

Programme ou procès-verbal d'un banquet de la Cour[15] reproduit sous la date de 977; il comprend 19 numéros rattachés aux divers actes de l'Empereur. Chants aux n°s 2, 6, 7, 17; à l'article 17 chants de l'orchestre de marche et chants bouddhiques, en musique de Koutcha; soli de guitare **123** au n° 8, d'orgue à bouche **103** au n° 11, de tchēng **117** au n° 13; des appels de chalumeau **89** ouvrent le banquet; des luttes, *kyŏ ti*, le terminent. Au n° 4, tours de jongleurs; n° 9, danse de jeunes garçons; n° 12, jeu de balle avec le pied; n° 15, divertissements[16].

Avec une production musicale importante, la dynastie des Sóng vit en partie sur les traditions des Thâng[17]; bien des noms rappellent les chœurs des époques précédentes[18]; les exercices d'adresse ou de grâce

1. Voir p. 196, 6°. — N° 46, liv. 22, f. 3 v°.
2. Sur Yâng Khin-choŭ et Lô Kōng-yuên, l'histoire des Thâng ne donne aucun renseignement.
3. N° 55, liv. 33, f. 23 v°. Le Hô-tông, l'une des provinces de l'époque, répondait à peu près au Chān-si.
4. N° 55, liv. 33, f. 23.
5. N° 46, liv. 22, f. 6.
6. Hô hwâng, région de Lân-tcheoŭ et de Sī-ning, au Kān-soŭ.
7. N° 53, liv. 30, f. 4 v°.
8. N° 53, liv. 30, f. 5 v°.
9. N° 53, liv. 30, f. 5 v°.
10. N° 53, liv. 30, ff. 7 et 8.
11. N° 53, liv. 30, f. 14 v°.
12. N° 53, liv. 30, f. 15 v°.
13. N° 62, liv. 15, f. 3 r°.
14. D'après le n° 62, liv. 85, f. 26 r°, une danse de ce nom était exécutée par deux femmes portant des coiffures à clochettes; les danseuses [ta]illent des fleurs de lotus et se les offrent mutuellement, de là le nom [a]lternatif de *Lyên hwā woŭ*. Mais ne s'agit-il pas ici des exercices de la compagnie de danseuses indiquée plus bas? Les mots *tché tchī* sont [pa]rfois remplacés par *kyuĕ tché tchī*. D'après n° 62, liv. 85, f. 35 v°, il [fa]udrait lire *thŏ* au lieu de *tché* et comprendre *thŏ-pŏ* : cette danse [re]monterait en effet aux Wei. Chên Kwŏ (N° 24, liv. 5, f. 9) indique com[bi]en la danse *Tché tchī* était réduite et négligée de son temps.
15. N° 62, liv. 15, f. 12 r°. Voir id., liv. 37, ff. 22 à 28, le programme détaillé d'une fête du Palais, donnant les noms des exécutants, par Tcheoû Mí, mandarin au service des Sóng (XIIIe siècle); sur ce personnage, voir n° 60, liv. 70, ff. 40 et 41.
16. Je traduis par divertissements le terme *tsă ki*, attendu qu'il n'est nullement prouvé que ce mot ait, avant les Yuên, pris le sens d'œuvre dramatique.
17. Les trois principaux orchestres créés par les Sóng sont les suivants : 1° *Yùn chāo poŭ*, orchestre du Palais, formé dans la période Khāi-pào (968-975) de 80 musiciens choisis parmi les eunuques et instruits par le Conservatoire du Palais; d'abord nommé *Syao chāo poŭ*, cet orchestre reçut son nouveau nom en 984; il jouait dans le Palais intérieur pour les anniversaires, les banquets, les tirs à l'arc : 3 chanteurs. 24 jongleurs de tsă kĭ, 4 guitares 123, 4 orgues 103, 4 tchēng 117 4 claquettes 31, 3 fāng hyâng 25, 8 chalumeaux 89, 7 flûtes droites 77, 7 tambours en sablier 59, 2 kyĕ koù 63, 2 grands tambours, 8 mannequins *khwĕi lĕi* (N° 53, liv. 31, f. 14 r° et N° 62, liv. 15, f. 20 v°); 2° *Yîn lōng tchī*, fondé en 978, appelé en 993 *Kyun yông tchī*; licencié vers 1100 : orchestre de cavaliers militaires qui précédaient le cortège de l'Empereur dans ses voyages (N° 53, liv. 31, f. 14 v° et N° 62, liv. 15, f. 23 v°); 3° *Ta chéng yŏ fou*, bureau des chœurs *Tá chéng*, fondé en 1105, indépendant de la cour des Rites et chargé de la musique nouvelle de l'année 1105; il partagea les fonctions du Conservatoire, *kyáo fāng* (N° 53, liv. 30, ff. 15 et 16).
18. Les n°s : hommes 3°, femmes 3° et 5°, viennent de la cour des Thâng. Une liste de 46 mélodies (977) donnée par le *Yŏ lyŭ tyên* (N° 62, liv. 15,

hommes 2° et 10°; femmes 3°, 4° et 10°), les parodies grotesques (hommes 4°) tiennent toutefois une large place. Ces exercices *tsă kĭ* doivent être rapprochés des *pŏ hi*, tours de jongleurs connus depuis bien des siècles, mais assez souvent dédaignés sous les Thâng plus raffinés. « Sous les Hân postérieurs[1], le premier jour de l'année, le Fils du Ciel se rendait à la salle Tĕ-yâng et recevait les félicitations de la Cour. Un *ché-li*[2] venu d'Occident faisait des tours devant la salle. Il faisait jaillir de l'eau qui se transformait en soles toutes sautantes. Aspirant de l'eau, il en faisait un brouillard qui voilait le soleil, qui ensuite devenait un dragon de 80 ou 90 pieds de long; le dragon sortait de l'eau, se promenait, étincelait comme le soleil. Avec deux grandes cordes de soie il reliait le haut de deux colonnes distantes de plusieurs dizaines de pieds; deux danseuses se faisant vis-à-vis s'avançaient en dansant sur ces cordes; en se rencontrant, elles se frôlaient de l'épaule et ne tombaient pas. » « Elles ne cessaient pas de chanter et de danser, » ajoute le *Swéi choŭ*, qui décrit les mêmes exercices encore usités sous Yáng tí (604-618). D'autres tours analogues sont cités sous les Tsín orientaux.

La 6ᵉ année Thyĕn-hĭng (403), en hiver, dit le *Wéi choŭ*[3], l'Empereur fit préparer les jongleurs et les accessoires nécessaires, licornes, phénix, génies, serpents, éléphants blancs, tigres blancs, voitures-fées, cordes à danser longues de 100 pieds : tout cela fut établi dans la cour devant la salle pour les tours des jongleurs, *pŏ hi*, qui se célébraient comme sous les Hân et les Tsín.

« Sous Mîng tí, en 559, le 1ᵉʳ jour de la 1ʳᵉ lune[4], il y eut réunion de tous les ministres dans la salle impériale Tseù-kĭ : pour la première fois [sous cette dynastie] on employa les tours variés, *pŏ hi*. Woù tí, en 561, ordonna de supprimer les tours. Quand Syuĕn tí monta sur le trône (577), il appela de tous côtés les jongleurs et fit exécuter encore plus de tours. Les jongleurs, avec leurs poissons et leurs dragons qui s'étendaient au hasard, étaient d'habitude rangés devant la salle; plusieurs jours et plusieurs nuits de suite on ne pouvait reposer. Souvent on ordonnait aux jeunes garçons de bonne mine de la ville de mettre des habits de femme, de danser et de chanter; à la file ils s'introduisaient dans les cours postérieures [du Palais]. »

A la cour méridionale des Lyûng[5] les tours se mêlent dans une étrange confusion aux hymnes et aux danses rituelles; on a des années 520-526 le programme d'une fête au Palais en 49 numéros; les bouffons et les jongleurs s'y étalent : 1° chants des cinq éléments; — 2° entrée des fonctionnaires sur l'hymne *Tsyŭn yà;* — 3° entrée de l'Empereur dans le pavillon privé annexe, sur l'hymne *Hwâng yà;* — 4° le Prince héritier part de la porte Tchông-hwâ, hymne *Yîn yà;*..... — 8° l'Empereur change de vêtements, hymne *Hwâng yà;* — 9° les princes et ministres présentent le vin de longévité, hymne *Kyâi yà;*... — 11°, 12° repas de l'Empereur sur les hymnes *Syŭ yà* et *Yŏng yà;* — 13° danse militaire *Tá tchwàng;* — 14° danse civile *Tá kwăn;* — 15° cinq chansons classiques; — 16° bouffons, *phâi kì;* — 17° danse du fourreau; — 18° danse de la sonnette;... — 22° à 26° divers tours de jongleurs; — 27° le tour des montagnes Syŭ-mĭ[6], *etc.*; — 28° danse des clochettes; — 29° danse des sabres; — 30° des clowns marchant sur les mains jouent à la balle avec les pieds; — 31° à 44° divers tours; — 45° danse sur la corde; — 46° métamorphoses du dragon et de la tortue; — 47° le Prince héritier se lève, hymne *Yîn yà;* — 48° sortie des fonctionnaires, hymne *Tsyŭn yà;* — 49° l'Empereur se lève, hymne *Hwâng yà.*

Au début du printemps, une grande licence était laissée aux bouffons et aux jeunes gens de la ville; ce carnaval a plus d'une fois échauffé la bile des censeurs. Le *Swéi choŭ* le décrit avec assez de détails et le rattache aux luttes, *kyŏ tì*, de l'époque des Tshin[7]. Les vieux tours des Hân, surtout les métamorphoses du dragon, avaient toujours le même succès; on voyait aussi des hommes faire des exercices sur de hautes perches que d'autres tenaient sur la paume de la main; il y avait des tortues qui portaient des montagnes, des hommes qui crachaient du feu. « A partir de 581, tous les jongleurs furent instruits à la cour des Sacrifices. Chaque année, à la 1ʳᵉ lune, les envoyés de tous les pays venaient faire leur cour et restaient. Le 15ᵉ jour, hors de la porte Twăn jusqu'à la porte Kyén-kwĕ, sur une étendue continue de 8 lì, ce n'étaient que des aires pour les tours; les mandarins dressaient des abris en plusieurs rangs sur le chemin, du crépuscule à l'aube ils regardaient à leur guise. Le dernier jour de la lune on cessait. Les jongleurs étaient vêtus de brocart, de soie brodée; pour le chant et la danse, c'étaient surtout des femmes. » Une magnificence extraordinaire régnait dans ces représentations, qui étaient placées sous la direction de divers princes : les chefs turks et les envoyés étrangers ne savaient s'ils devaient admirer davantage les tours ingénieux ou l'étalage des richesses.

Le *Kyeoù thâng choŭ*[8] ajoute un bref historique. « Les tours de magie, *hwán choŭ*, viennent tous de l'Asie centrale (Sī yŭ); dans l'Inde on s'y entend encore davantage. Woù tí étant entré en relations avec le Sī yŭ, pour la première fois des hommes habiles à faire ces tours arrivèrent en Chine; sous Ngān tí (106-125) l'Inde offrit des jongleurs qui savaient se couper les pieds et les mains, s'éventrer et retirer leur estomac et leurs entrailles. Depuis lors, sous les différentes dynasties, il y eut de ces jongleurs. Kāo tsōng, des Thâng, détestant ces tours qu'il trouvait horribles, défendit aux postes frontières du Sī yŭ de laisser entrer ces gens en Chine... Sous Jwéi tsōng des brahmanes offrirent des danseurs et des musiciens qui marchaient la tête en bas, qui sur leurs pieds dansaient sur la pointe de sabres très affilés. »

« Comme chants, danses et tours[9], il y avait le Tá myén, le *Pŏ theoŭ*, le *Thă yáo nyáng*, le *Khoŭ lèi tsè*. Hyuên tsōng, trouvant que ce n'était pas de la musique correcte, établit un Conservatoire, *kyáo fāng*, dans le Palais pour y mettre les jongleurs; la musique des brahmanes et celle des barbares y eurent p...

ff. 13 et 14), laisse reconnaître un petit nombre de titres de la dynastie précédente : ainsi *Yi tcheoŭ*, qui date de Hyuên tsōng.

1. N° 39, liv. 19, f. 10 v°; comparer la rédaction analogue du n° 45, liv. 20, f. 9 v°. — N° 42, liv. 15, f. 24 v°.

2. Le n° 45 donne *ché-li cheoŭ;* ces deux formes sont vraisemblablement des transcriptions d'un original étranger. *Ché-li*, dans les textes bouddhiques, désigne la perle ou résidu miraculeux qu'on trouve après la crémation d'un saint, puis les cendres d'un personnage vertueux; *ché-li* est parfois le nom d'un oiseau, loriot, héron, vautour; mais ces sens ne présentent pas de rapports avec le présent texte.

3. N° 40, liv. 109, f. 3.

4. N° 42, liv. 14, f. 22 v°.

5. N° 42, liv. 13, ff. 14 et 15.

6. Transcription de Sumeru, nom d'une montagne bouddhiste.

7. N° 42, liv. 15, f. 24. L'expression *wou pīng kyŏ tì*, lutte de soldats, est employée par le n° 40, liv. 109, f. 3 r°, dans le passage relatif aux jongleurs.

8. N° 45, liv. 29, f. 10 r°.

9. N° 45, liv. 29, ff. 10 et 11.

ensemble. La musique des brahmanes emploie 2 chalumeaux vernis **89**, 1 tambour à nombril **71**; la musique mêlée emploie 1 flûte traversière **84**, 1 jeu de claquettes **31**, 3 tambours en sablier **65**; pour les tours, les changements et les formes sont nombreux, on ne peut tout dire. » Le *Tài myèn* vient des Tshî du nord; un prince de cette dynastie, qui était fort beau et fort brave, mettait un masque pour combattre : de là vinrent une chanson et une danse qui se sont conservées. Le *Pŏ theoû* vient du Sī yŭ; un homme ayant été dévoré par une bête sauvage, son fils chercha l'animal et le tua; une danse commémora cette action. Le *Thă yào nyâng* rappelle les malheurs d'une femme battue par son mari ivrogne à l'époque des Swêi : comme cette femme chantait bien, la chanson fut adaptée à l'orchestre. Le *Khoŭ lèi tseŭ* ou *Kwēi lèi tseŭ* rappelle en plaisanterie les mannequins qu'on mettait jadis dans les tombes[1].

Ces divertissements, *pò hi, tsă hi*, d'abord exotiques, puis mêlés d'inventions chinoises, sont donc essentiellement composites : tours d'adresse et de magie, danse, chant, musique s'y présentent pêle-mêle. Les numéros tels que le *Tài myèn*, le *Pŏ theoû*, sont des danses symboliques, peut-être mimées. Méng Yuèn-lào[2], à l'époque des Sóng, décrit de visu les réjouissances de la Capitale pour le début de l'année et pour divers anniversaires : des jongleurs masqués, vêtus de robes vertes, accompagnés de joueurs de tamtam, entourent le pavillon où est assis l'Empereur; d'autres baladins magnifiquement costumés forment de longues files depuis les degrés de la salle du trône jusqu'aux tentes des musiciens; ils dansent soit seuls, soit en se tenant par les épaules, soit en figurant diverses actions; les mandarins assistent, les coupes de vin circulent. A ces représentations[3] Méng Yuèn-lào donne indifféremment le nom de *pŏ hi*, de *tsă kĭ*. Ces désignations s'appliquent à des tours de passe-passe comme à des danses réglées et significatives; les deux mots *hi* et *kĭ* ont le même sens, amusement, jeu, plaisanterie; ils sont parfois combinés, *hi kĭ*, sans changer de signification.

On a déjà vu dans les rites majeurs et mineurs de nombreux exemples de chœurs qui sont de véritables ballets. Par toutes voies, soit par son génie propre, soit sous les influences étrangères, la Chine aboutit à cette forme d'art, qui au VIIIe siècle prit un très grand développement sous l'impulsion de l'empereur Hyuèn tsōng mìng hwâng. Ce prince ne se contentait pas d'accueillir les œuvres orchestiques qui lui étaient présentées et d'en composer lui-même; il fonda ou rétablit le Conservatoire du Palais qui est déjà mentionné en 692[4]; ce bureau, dit Twán Ngān-tsyĕ, section *Hyŏng phi*, dépendait d'abord de la cour des Sacrifices; c'est dans les années Khāi-yuèn (713-741) qu'il fut mis sous la surveillance des officiers du Palais et divisé en deux sections, une dans chaque Capitale. Les historiens des Thâng[5] ajoutent quelques détails. « Quand Hyuèn tsōng était roi de Phîng, il avait un orchestre privé... En montant sur le trône, il chargea le roi de Nìng de diriger l'orchestre de son palais princier, afin de soutenir l'orchestre rituel; il divisa [ce Conservatoire] en deux classes d'après la force [des élèves] ». « Hyuèn tsōng, dans les loisirs que lui laissait le gouvernement, instruisait des jeunes gens [des familles] de musiciens officiels, au nombre de trois cents, dans les divertissements musicaux (cordes et flûtes). Au milieu des sons résonnant ensemble, s'il y avait un seul son faux, Hyuèn tsōng s'en apercevait et le faisait corriger. On nommait ces jeunes gens les élèves de l'Empereur ou les élèves du Jardin des Poiriers, parce que le Conservatoire était proche d'un verger de poiriers [qui faisait partie] des jardins réservés. A la cour des Sacrifices, il y avait aussi un Conservatoire où l'on enseignait à exécuter les nouveaux chants devant l'Empereur; à la cour des Sacrifices, chaque matin, les tambours et les flûtistes s'exerçaient en désordre dans les salles spéciales du bureau de la Musique. Les pensionnaires des Conservatoires étaient habituellement au nombre de 1000; dans le Palais ils se tenaient dans le collège Yi-tchhwen yuèn ». « La cour des Sacrifices faisait passer des examens à la Section assise [de l'orchestre des banquets]; ceux qui ne réussissaient pas dans leurs études, étaient renvoyés à la Section debout; ceux qui là encore ne réussissaient pas, s'exerçaient à la musique rituelle. »

Il ne paraît pas que la réorganisation des divers Conservatoires ait introduit aucun nouvel élément dans les représentations. Les chants et les grands chœurs avec danse existaient auparavant et persistèrent après; plus rituels d'abord, ils perdirent de leur caractère religieux, hiératique, en se multipliant et se mêlant davantage à la vie quotidienne du Palais; de là l'opposition que l'on aperçoit entre la musique rituelle, plus simple, et la nouvelle musique du Palais, d'allure plus variée. Mais cette évolution était commencée bien avant d'être accentuée par l'action directe de Mìng hwâng.

C'est pourtant au Jardin des Poiriers que le théâtre moderne chinois cherche son origine. La tradition répandue aujourd'hui est rappelée en termes peu précis dans la première des dissertations placées en tête du *Yuèn khyŭ syuèn*[6]. « Les Thâng avaient [ce qu'on appelait] *tchhwân khî*, les Sóng avaient les *hi khyŭ*, les Kīn avaient les *yuèn pèn* et les *tsă kì*, les Yuèn les imitèrent. » Les *yuèn pèn*, ajoute l'auteur, comportaient cinq exécutants : mais s'agit-il de danseurs ou d'acteurs? les *yuèn pèn* étaient-ils des chœurs symboliques ou des pantomimes? Il est d'ailleurs remarquable de voir chez ces barbares du nord les œuvres d'art des Thâng imitées, peut-être développées. Les divertissements de la cour des Thâng et des Sóng étaient-ils ce que nous appelons du théâtre? Bazin[7], d'autres Européens après lui, l'ont admis sans hésitation, mais la tradition chinoise recueillie par lui ne repose sur aucun texte que je connaisse. Les pièces modernes, même les moins récentes, comportent toujours, avec une partie lyrique, un dialogue; rien ne permet de soupçonner un dialogue dans les scénarios très simples des anciens chœurs où l'action est peu marquée, sinon nulle, où le symbole tient souvent la première place[8]. Si Mìng hwâng avait inventé le dialogue, les historiens si renseignés qui ont traité de l'époque des Thâng, n'en auraient-ils pas parlé? Du VIIIe siècle, où fut fondé le Conservatoire du Jardin des Poiriers, à la fin du XIIIe, époque du Sī

1. On a vu des mannequins *khwei lèi* figurer dans un orchestre des Sóng (p. 197, note 17); une danse analogue à celle qui est nommée ici, est mentionnée au Korye.

2. N° 25 (Y. l. t., liv. 85, f. 38).

3. Les *po hi* à cette époque comprennent encore : jeu de la balle lancée avec le pied, jeu des lions, les bouteilles à sonnettes, danse sur la corde, mât de cocagne, culbute, plusieurs danses des sabres, etc. (N° 52, liv. 15, f. 3 v°, etc.).

4. N° 55, liv. 34, ff. 7 v° et 8 r°. — N° 94 (Y. l. t., liv. 37, f. 2, etc.).

5. N° 40, liv. 22, ff. 2 et 3. — N° 55, liv. 34, f. 9 v°. — N° 45, liv. 25, f. 10. — N° 53, liv. 31, f. 12 r°.

6. N° 32, 1re dissertation f. 1.

7. *Théâtre chinois*, 1 vol. in-8°, Paris, 1838; Introduction, p. 11, etc.

8. Ainsi les pièces du chœur de l'étang du dragon, p. 196, note 7, sont de simples odes descriptives et lyriques (8 heptasyllabes rimés de 2 en 2).

syāng ki, le plus ancien drame qui subsiste[1], pendant près de six siècles, le théâtre n'aurait rien donné qui eût survécu, qui fût mentionné dans d'autres écrits? Enfin la naissance du théâtre au XIIIe siècle s'accorde bien avec le développement du roman, qui est de la même époque, et coïncide avec cette nouvelle forme de la civilisation qui a paru après l'invasion mongole.

Je n'ai pas trouvé mention du Jardin des Poiriers après 779; il fut alors rattaché à la cour des Sacrifices. Mais le Conservatoire reparut sous les Sóng. « Au début de la dynastie, conformément aux anciennes règles, on établit le Conservatoire; il avait quatre sections... Par la suite [le nombre des musiciens] s'étant accru, les artistes les plus habiles des quatre points cardinaux furent inscrits sur les registres... Thâi tsōng (976-997) connaissait bien la musique... il composa en tout 390 airs nouveaux... Tchēn tsōng (997-1022) fit des poèmes pour des divertissements, *tsā ki tsheù*[2]. » Encore au XIIe siècle le Conservatoire est mentionné, puis tout disparaît dans les guerres et dans les troubles.

Le dernier orchestre des Hán était un orchestre militaire[3] remontant, d'après la légende, à la guerre soutenue par Hwâng tì contre Tchhī-yeoû[4]. L'Empereur ordonna à ses soldats de souffler dans des cornes pour effrayer l'ennemi : cet instrument nouveau fut appelé *lōng ming* **176**, le chant du dragon. Plus tard, quand Tshâo Tshâo combattit les Woû-hwân[5], on raccourcit les cornes, le son en devint encore plus lugubre : ces cornes courtes furent nommées *tchōng ming* **177**. De son séjour au Sì yǔ le marquis de Pŏ-wáng[6] rapporta la corne tartare, *hoû kyŏ* **178**, le cornet tartare, *hoû kyā* **90**, fait d'une feuille enroulée[7], la corne double, *chwāng kyŏ* **179**; ses musiciens avaient aussi appris une mélodie indigène, *Mó-hō-teoû-lō*, qui fut imitée par le célèbre Lì Yên-nyên. Celui-ci composa ainsi 28 airs *kyāi*; 10 de ces chants subsistaient sous les Thâng[8]. Tel paraît être le début historique de l'orchestre militaire, qui comprenait, avec les cornes, des tambours, des *hēng tchhwēi* **85** ou flûtes traversières[9], et auquel on rattacha à diverses époques les orchestres septentrionaux[10]. Aux chants pseudo-tartares de Lì Yên-nyên s'ajoutèrent sous les Hán de nombreuses chansons de soldats, des chants de bataille, *tcheán tchēn tchī khyŭ*[11], c'est-à-dire en somme des chansons populaires. Elles eurent le sort habituel des chansons chinoises; chaque dynastie y adapta de nouveaux vers faits par ses poètes officiels, qui n'avaient rien de commun, même pas le rhythme, avec l'inspiration première et qui célébraient dans le style poétique convenu les souverains régnants. On a donc 22 chants des Tsín, 18 des Sóng, 12 des Lyâng (Woû tì ayant trouvé que ces chants devaient répondre aux 12 lunes), 20 des Tshî du nord, 15 des Tcheoū, tous substitués aux anciennes chansons des Hán[12].

Le caractère militaire de cet orchestre était prononcé surtout dans la section montée qui est mentionnée en 76-83; il subsistait encore au IVe siècle quand les Tsín étaient réduits au sud de l'Empire[13]. Un peu plus tard il s'effaça complètement. L'orchestre militaire *Koù tchhwēi* ne fut plus que l'orchestre du cortège impérial, ce qu'avait été le *Hwâng mên koù tchhwēi* du temps des Hán, et, comme ce dernier, il fit parfois sa partie pendant les banquets[14]; aussi sous les Hán postérieurs, sous les Tshî du nord, le bureau de l'Orchestre militaire, *Koù tchhwēi choù*, avait sous sa direction les jongleurs; le plus souvent une distinction nette subsista entre le bureau du 3e orchestre, *Tshāng chāng choù*, chargé de la musique des banquets, et le bureau de l'Orchestre militaire, qui s'occupait des cortèges.

Sous les Thâng et auparavant, ainsi sous les Tshî du nord[15], le Prince impérial, les princes, les grands officiers, les fonctionnaires provinciaux avaient des cortèges de musiciens dont la composition était fixée selon le grade; on s'en servait non seulement dans les circonstances officielles, mais pour les noces et les funérailles (règlement noté avant 694). L'orchestre du cortège impérial était employé plus ou moins complet suivant la solennité plus ou moins grande; il comprenait une section d'avant-garde, une d'arrière-garde.

AVANT-GARDE

tambours kāng **180**.....	12	*Report*.....	494
gongs **11**..............	12	flûtes de Pan **75**........	24
grands tambours	120	chalumeaux **89**	24
cornes longues **176**	120	cornets **90**.............	24
tambours nâo (cymbales **16**?)............	12	chalumeaux d'écorce **170**.	24
		tambours kāng **180**.....	12
chanteurs par paires....	24	gongs **11**.............	12
flûtes de Pan **75**........	24	petits tambours........	120
cornets **90**	24	cornes moyennes **177**...	120
grandes flûtes traversières **85**	120	tambours à dais **181**.....	12
		chanteurs par paires....	24
tambours tsyê **162**	2	flûtes de Pan **75**........	24
flûtes droites doubles **77**.	24	cornets **90**............	24
	494		93[illegible]

Arrière-garde analogue : 408 musiciens[16].

Les musiciens du cortège sont requis chaque fois que l'Empereur se transporte d'un lieu à un autre ou

1. Voir Catalogue, 4329, art. VI.

2. N° 63, liv. 31, f. 12 v°. — N° 55, liv. 34, f. 10 r°.

3. N° 39, liv. 19, ff. 19 et 20. — N° 41, liv. 23, ff. 21 et 22. — N° 63, liv. 14, ff. 20 à 23.

4. Voir n° 1, *Lyu hing*, 2. — N° 14, p. 370. — N° 34, liv. 1, f. 4. — N° 35, tome I, p. 27, etc. Tchhī-yeoû est le type des rebelles.

5. Tribus tongouses occupant vers le début de l'ère chrétienne le sud de la Mongolie, de la boucle du fleuve Jaune jusqu'au Lyâo, battues par Tshâo Tshâo en 207.

6. Tchāng Khyēn (p. 155, note 5) fut anobli avec le titre de marquis de Pŏ-wáng.

7. A rapprocher du thâo phî pī-lì 170, p. 158, note 5.

8. En voici les titres : 1° *Hwâng hoû*, le cygne jaune (monture des immortels); — 2° *Lōng theoû*, à l'extrémité du pays de Lōng (Chean-si); — 3° *Tchhoū kwān*, au sortir des passes; — 4° *Joù kwān*, à la rentrée dans les passes; — 5° *Tchhoū sāi*, au sortir des frontières; — 6° *Joù sāi*, à la rentrée dans les frontières; — 7° *Tchē yâng lyeoù*, en rompant une branche de saule; — 8° *Thán tseu* ou *Hwâng thán tseu* (nom propre ?); — 9° *Tchhī tchī yâng* (nom propre ?); — 10° *Wâng hîng jên*, en voyant au loin le voyageur.

9. Voir p. 155.

10. Voir p. 191.

11. Le *Tsín choû* (N° 41, liv. 23, ff. 4 à 7) cite vingt-deux titres sans textes; p. e. *Sēū pei wông*, en pensant au père affligé; *Chàng tchī hwêi*, le retour de l'Empereur; *Tchean tchhêng nân*, en se battant au sud des murailles; *Kyūn mà hwâng*, le cheval du prince est jaune, *Tyâo kān*, la canne à pêche. Le *Thang lyeoû tyên* (N° 63, liv. 14, f. 21 r°) cite un titre que je ne retrouve pas ailleurs : *Choū chāng làng*, l'officier sur un arbre. Successivement les Wéi, les Woû, les Tsín héritèrent de ces chansons et remplacèrent les textes populaires par l'éloge de leurs hauts faits et de leurs vertus; les 22 chants des Tsín, dus à Foû Hyuên, sont dans le *Tsín choû*, liv. 23, ff. 7 à 15; quelques pièces en pentasyllabes, la plupart en trisyllabes purs ou mêlés de vers plus longs. Le *Sóng choû* (N° 39, liv. 22, ff. 14 à 16) a heureusement conservé 18 des textes primitifs qui comme idées, comme style et comme rhythme, n'ont rien de la poésie savante; il serait intéressant d'y étudier la langue vulgaire de l'époque des Hán, car ces chansons ne pouvaient s'écarter beaucoup du parler ordinaire. Les 12 poésies des Wéi, d'allure et de rédaction tout à fait officielles, sont données à la suite, ff. 16 à 20; le rhythme, assez éloigné de celui des pièces primitives, a été imité d'assez près par Foû Hyuên. Après les 22 poésies des Tsín, ff. 20 à 26, on lit, ff. 26 à 30, les 12 poésies des Woû par Wéi Tchāo (je n'ai pas trouvé d'autres indications sur ce personnage); elles ont le même caractère que celles des Wéi.

12. N° 39, liv. 22, ff. 30 à 35. — N° 42, liv. 13, ff. 15 et 16; liv. 14, ff. 13, 14, 22, 23.

13. N° 39, liv. 19, ff. 19 et 20.

14. N° 42, liv. 15, ff. 25 et 26. — N° 63, liv. 14, ff. 21 à 23.

15. N° 42, liv. 14, f. 14. — N° 45, liv. 28, f. 9 v°.

16. N° 63, liv. 14, f. 22.

figure dans une cérémonie. Ils ont aussi un rôle dans quelques solennités annuelles, telles que les exorcismes, *tà nô, khyū nô*[1], célébrés le dernier jour de l'année en vue de chasser et d'anéantir tous les fléaux, savoir : la mort prématurée, les tigres, les démons du genre du loup-garou, la mauvaise fortune, les calamités célestes, les cauchemars, la mort par la main du bourreau et l'exil, le *kwān* (?) le *kyü* (?), les animaux venimeux. Contre ces fléaux les exorcistes invoquent douze divinités au moyen d'une formule en prose légèrement rhythmée (tétrasyllabes irréguliers). Un musicien entonne, le chœur reprend, l'orchestre soutient les voix avec les cornes et les tambours ; devant la salle impériale Tseù-tchhên, dans l'intérieur du Palais, l'orchestre religieux et une partie de l'orchestre de marche sont réunis pour donner plus d'éclat et de tumulte à cette partie de la cérémonie ; des estrades ont été dressées pour les plus qualifiés des assistants[2].

Les musiciens du cortège[3] exécutaient aussi les chants de triomphe. Je ne trouve de détails que dans trois textes relatifs aux Thâng. Le *Thâng lyeoū tyèn*[4] prévoit en quelques mots la présentation des prisonniers et des oreilles gauches coupées au temple ancestral, avec le retour triomphal, *khai syuên,* du commandant en chef. Le *Thâng choū* n'est guère plus explicite. Seul, le *Kyeoū thâng choū,* copié par le *Thâng hwèi yáo,* donne des détails ; il cite un rapport de 829 fixant les rites à observer et la part qu'y prendront les musiciens du cortège. La coutume du triomphe et l'existence de chants de triomphe, dit l'auteur du rapport, ne sont pas seulement attestées pour la Chine antique par divers textes anciens ; beaucoup des pièces de l'orchestre de cortège sous les Wéi, les Tsin et les dynasties suivantes appartiennent évidemment à la musique triomphale ; et c'est encore avec des chœurs de triomphe que sont rentrés à la Capitale Thai tsōng, Soū Tîng-fāng, Lì Tsí, après leurs victoires sur Sōng Kīn-kāng, Hó-loù[5] et la Corée. On décida donc que des musiciens du cortège, 2 flûtes droites 77, 2 chalumeaux 89, 2 flûtes de Pan 75, 2 cornets 90, 2 tambours nâo 16, 24 chanteurs, tous à cheval et conduits par le chef de l'Orchestre militaire, iraient chercher l'armée victorieuse à la porte de l'est et prendraient la tête des troupes ; de la porte jusqu'au temple des Dieux protecteurs de l'Empire, *Thái chê,* on exécuterait divers chœurs, un chœur spécial de triomphe, le *Phó tchên yò*[6] et d'autres encore ; après le sacrifice l'armée serait conduite en musique jusqu'au pied du pavillon élevé où serait assis l'Empereur ; le ministre de l'Armée et le directeur de la cour des Sacrifices ayant fait ranger officiers, soldats et musiciens, on exécuterait encore une fois les chants de triomphe, et la cérémonie finirait par la présentation des prisonniers et des oreilles coupées.

CHAPITRE XIV

Période moderne depuis les Yuên (XIII[e] siècle) : musique des Yuên, musique des Ming et des Tshîng, orchestres des Ming et des Tshîng.

La dynastie mongole eut fort à faire pour relever les ruines amoncelées par la guerre et par les troubles intérieurs sous les derniers empereurs Kīn et Sóng ; les Mongols se montrèrent administrateurs avisés[7], mais ils n'avaient pas la culture qui permet d'apprécier un art affiné. Ils réunirent les orchestres et tâchèrent de renouer la tradition musicale[8] : c'était là encore, pour Khoubilai khân et ses successeurs, un procédé administratif en vue de gouverner les Chinois selon leurs idées accoutumées. Aussi aucune nouveauté ne paraît dans la musique ni dans les chœurs : on imite, souvent on exagère et on force. Ainsi la danse guerrière *Néi phîng wài tchhêng tchī woù*[9] est la copie de celle des Thâng et de celle de Woù wâng : 1[re] strophe, anéantissement du prêtre Jean ou des Karakhitan et des Naiman[10] ; 2[e] strophe, défaite des Sī hyá[11] ; 3[e] strophe, victoire sur les Kīn ; 4[e] strophe, soumission du Sī yü (Asie centrale) et du Hô-nân (Chine au sud du fleuve Jaune) ; 5[e] strophe, conquête du Seû-tchhwān et du Yûn-nân ; 6[e] strophe, pacification du Korye et de l'Annam. Ainsi encore les hymnes sont réunis en séries de titres analogues, mais, au lieu d'une série, il y en a au moins trois de

---

1. N° 46, liv. 10, ff. 12 et 13. — N° 63, liv. 4, f. 6 r° ; liv. 14, ff. 23 r° et 25. — N° 94 (Y. l. t., liv. 37, f. 2, etc.).

2. Ces cérémonies sont classées comme *kyūn lì*, rites militaires ; 24 jeunes gens de 12 à 10 ans, *tchen tseu,* masqués de rouge, forment une compagnie, *twéi ;* six compagnies exorcisent au Palais impérial en présence de 12 préposés portant bonnet et vêtement rouges, fouet de chanvre ; 22 musiciens assistent avec cornes et tambours ; un choriste entonne les chants ; un autre joue le rôle de fāng syáng chi, brandit sa hallebarde et son bouclier et dirige les mouvements des jeunes exorcistes. Avant l'aube, la troupe se présente à l'une des portes du Palais, requiert l'entrée, est admise, se divise en escouades qui suivent un itinéraire fixé et se retrouvent à une autre porte pour sortir ; les compagnies d'exorcistes vont ensuite aux portes de la ville et sortent des murailles. A la principale porte du Palais et à la principale porte de la ville, une prière est lue, une libation versée, un coq sacrifié et enterré par le grand invocateur et son aide. — Pour le fāng syáng chi, voir p. 185 ; remarquer la peau d'ours qui le revêt ; la peau d'ours paraît en divers rites militaires ; il y avait aussi sous les Thâng une section des ours, *hyông phî pou,* qui paraissait dans divers chœurs (N° 94, liv. 37, f. 2, etc.) ; on appelait ours, *hyông phî* 182, certains tambours spéciaux.

3. N° 41, liv. 22, f. 2 r°.

4. N° 63, liv. 5, f. 2 v°. — N° 45, liv. 28, ff. 11 et 12. — N° 46, liv. 16, f. 4 v°. — N° 55, liv. 33, ff. 8 à 10.

5. Soū Lyé, surnom Ting-fang (592-667), guerroya contre les brigands dès l'âge de 14 ans, mandarin militaire, remporta de grands avantages dans l'Asie centrale, en particulier contre le Turk Hó-loù qu'il ramena prisonnier (début de la période Tchêng-kwān, 627-649) ; moblt, vainqueur du Paiktchei (660) (N° 45, liv. 83, ff. 3 à 6 et N° 46, liv. 111, ff. 6 à 9). Sur Sóng Kin-kang, je n'ai pas trouvé de renseignements.

6. Voir p. 195, 3°.

7. C'est sous les Yuên qu'on voit apparaître nettement l'organisation des musiciens en caste héréditaire. Je n'ai rien trouvé d'aussi précis pour les âges antérieurs. En 1256, Khoubilai, non encore empereur (N° 51, liv. 68, ff. 1 et 2), ordonne de remplacer les musiciens âgés par leurs fils et petits-fils ; seulement s'il n'y a pas d'homme capable de succéder, on cherchera dans d'autres familles de musiciens ; en 1264 il fait tenir registre (N° 51, liv. 68, f. 4 v°) du nombre des musiciens et fait inscrire sur les registres du peuple 320 familles qui ne peuvent conserver leur charge. Sous les Ming (N° 64, liv. 226, f. 4 v° ; liv. 163, f. 3), le Chên yō kwán, qui dépend de la cour des Sacrifices, recrute au début ses musiciens parmi les aspirants tào chi et dans les familles militaires ; mais on trouve aussi dans les lois l'article *jên hoù yì tsì wéi tîng* qui interdit aux familles de musiciens de se soustraire à leur condition ; il y avait donc une caste comportant pour ses membres des droits et des charges. L'article est reproduit tel quel dans le Code actuel, lois du cens (N° 68, *Hoù lyù*) ; l'hérédité pour les danseurs est affirmée pour la date de 1644 par le n° 66, liv. 414, f. 1, mais on sait que pratiquement ces métiers héréditaires n'existent plus avec leurs règles rigoureuses.

8. Quelques dates relatives à la restauration de la musique rituelle (N° 51, liv. 68, ff. 1 v°, 2 r°, 5) : 1252, on emploie des chœurs pour le sacrifice au Ciel ; 1260, la musique nouvellement composée est exécutée au temple ancestral ; 1263, musique au temple des *chê tsì,* génies protecteurs du sol.

9. N° 51, liv. 68, f. 4 v°.

10. Karakhitan ou Kéraïtes, alias Sī lyào ; cf. p. 84, note 7. — Naiman, tribu tongouse unie en 1201 aux précédents. — Kīn, voir p. 84, note 7.

11. Voir p. 94, note 13.

dates différentes qui paraissent conservées côte à côte[1], la série en *tchhêng* (1264 et 1305), la série en *nîng* (1293), la série en *ngān* (1306). Quant à la musique classique, semi-rituelle, des banquets, si riche et si variée sous les Thâng et les Sóng, il n'en est pas question.

Cet appauvrissement paraît durable; sous les Mîng et sous les Tshīng, nous trouvons des hymnes et des chants moins graves, des danses, le tout plus varié que sous les Yuên ; mais on ne voit reparaître aucun des titres familiers sous les Thâng et sous les Sóng, rien ne rappelle cette floraison artistique, cette passion de la musique qui régnait à la Cour, chez les fonctionnaires, à l'armée; les lettrés, sauf exception, ne s'occupent de la musique que pour en discourir, la pratique leur semble méprisable ou au moins futile; ils jugent donc sans critique ou ignorent. Aussi l'art est-il devenu le domaine propre des musiciens de profession, gens peu estimés, peu instruits, accueillant toutes les légendes, incapables de discerner dans leurs mélodies traditionnelles ce qui est original de ce qui est défiguré ou interpolé. Les documents de divers ordres qui viennent de ces deux classes d'hommes sont essentiellement peu sûrs. La plupart des textes passent à côté des questions traitées par les anciens historiens et les grands musicologues; ils ne nous parlent même pas du théâtre, qui paraît avoir absorbé depuis les Yuên tout ce qui existait de tendances musicales. Le seul terrain solide nous est fourni par les textes administratifs, qui ne connaissent naturellement que la musique officielle.

Aucune innovation sérieuse n'est à noter dans le programme musical des cérémonies : on trouve toujours pour les solennités majeures les grands hymnes et les grandes danses, d'autres chants et d'autres danses pour les fêtes secondaires[2]. Le nombre des reprises ou des strophes est toujours fixé à 9 pour les sacrifices au Ciel, 8 pour les Esprits terrestres, 7 pour les Dieux protecteurs, 6 pour les mânes des Ancêtres; les danseurs sont au nombre de 8 escouades, *yĭ*, ($8 \times 8 = 64$ danseurs) pour les danses religieuses, sauf dans le temple de Confucius où il n'y a que 6 escouades ($6 \times 6 = 36$). Les Mîng[3] avaient des hymnes en *hwô* et des hymnes en *ngān*, une danse civile et une danse militaire; les Tshīng[4], renchérissant sur les Mongols, ont quatre séries d'hymnes, en *phîng*, en *hī*, en *kwāng*, en *fōng*, une danse civile et une danse militaire, plus le *Hwâng woù* dansé par 16 jeunes garçons pour demander la pluie; la danse civile, *Hì khì*, est une marche rhythmée exécutée par 22 personnages ayant rang de *tá tchhên* ou ministre; la danse militaire *Yâng lyĕ* représente une sorte de chasse.

Les chants et danses des banquets célèbrent sous une forme ou une autre la gloire de la dynastie régnante; ainsi sous les Mîng[5] la danse *Foù ngān seù yî* où paraissent 4 barbares de chacune des quatre régions cardinales, la danse *Pyáo tchéng wán pāng*, les chœurs *Mìn lŏ chēng*, *Kàn hwâng ngēn*, etc.; ainsi sous les Tshīng[6] les danses *Chi tĕ*, *Tĕ chéng*, les chants *Chéng woù kwāng tchāo*, etc. Le banquet dont le programme est donné comme type par le *Tá mîng hwéi tyèn*[7], comportait entre les airs exécutés pour présenter la coupe, pour aller chercher, introduire, présenter, desservir le potage, six chants et huit chœurs dansés; dans d'autres circonstances on y entremêlait des tours de jongleurs, *pŏ hì*. Dans la vie quotidienne, les actes principaux de l'Empereur, de l'Impératrice, du Prince héritier, des princes du sang, d'autres faits plus rares tels que réceptions annuelles des envoyés étrangers, mariages, retour d'une armée victorieuse, appelaient des chœurs et des danses appropriés[8].

Sous les Mîng, le Chên yŏ kwán est une sorte de maîtrise ou de conservatoire qui instruit et surveille les musiciens et danseurs[9]. Le Kyáo fāng seū, qui dépend du ministère des Rites, dirige les orchestres et chœurs et les emploie[10]. La musique des cortèges dépend du ministère de l'Armée, direction Tchhē kyà, au même titre que les insignes qui sont portés dans ces cortèges[11]. Sous les Tshīng[12], le Yŏ poú, rattaché au ministère des Rites, à la direction générale de la musique; le Chên yŏ choù pour les solennités du culte, le Hwô chēng choù pour les fêtes officielles du Palais, le Tchâng yì seū, un des bureaux du Néi woú foù, pour les concerts du Palais intérieur, le Chĭ pàng tchhoù pour la musique mongole, emploient les orchestres, placent les musiciens exécutants, établissent les programmes d'après les règlements; ces bureaux correspondent imparfaitement aux trois subdivisions reconnues par le Yŏ poú, sacrifices, réunions de la Cour, banquets[13]. Les orchestres, plus nombreux que dans l'ancienne Chine, sont employés soit isolément, soit dans une même fête, se succédant ou se répondant; fort peu d'entre eux sont limités à un seul genre de cérémonies. La plupart des orchestres de la Cour impériale actuelle ne diffèrent pas sensiblement de ceux des Mîng; il sera donc possible de les étudier ensemble.

Tchōng hwô cháo yŏ[14], orchestre rituel pour la salle Tchōng-hwô.

Cet orchestre, dont le nom fait allusion à l'empereur Chwén, joue dans les services religieux célébrés aux autels et temples du Ciel, de la Terre, des Ancêtres, des Esprits protecteurs de l'Etat, et dans les réunions plénières de la Cour, au moment où l'Empereur s'assied sur son trône, au moment où il se lève, quand il a pris le thé ou l'a fait offrir aux grands dignitaires.

	Mîng	Tshīng[15]
Cloche isolée **1**		1
Carillons de 16 cloches **2**	2	1
Lithophone isolé **23**		1
Carillons de 16 lithophones **24**	2	1
Khîn **112**	10	4 v. 10
Sé **116**	4	2 v. 4
Flûtes de Pan **75**	4	2
Flûtes droites **77**	12	4 v. 10
Flûtes traversières tí **81**	12	1 v. 10
Flûtes traversières tchhî **80**	4	2 v. 6
Orgues à bouche **103**	12	8 v. 10
Ocarinas **101**	4	2
Yîng koù v. tambour dressé **44** à **46**	2	1
Pŏ foù **35** v. **49**	2	2
Auge **34**	1	1
Tigre **29**	1	1

12 chanteurs (Mîng).
Chanteurs en nombre indéterminé (Tshīng).

1. N° 61, liv. 08, ff. 4 r°, 5 v°, 6 r°.
2. N° 64, liv. 81, f. 5 r°. — N° 65, liv. 34, ff. 12 à 14.
3. N° 64, liv. 43, liv. 81 à 84.
4. N° 65, liv. 34, ff. 2, 3, 5 r°, 8, 9.
5. N° 64, liv. 73, ff. 3, 4, 17, 18.
6. N° 65, liv. 34, ff. 5, 9 à 10.
7. N° 64, liv. 104, f. 15, etc.
8. N° 64, liv. 53, 56, 104, 140.
9. N° 64, liv. 226.
10. N° 64, liv. 104.
11. N° 64. liv. 140.
12. N° 65, liv. 33; liv. 34, ff. 11, 14, 17, 18, etc.
13. N° 65, liv. 33, f. 1.
14. N° 64, liv. 43, f. 11 ; liv. 104, ff. 9 et 10. — N° 65, liv. 33, f. 1 r°; liv. 34, ff. 1 à 4. — N° 66, liv. 414, ff. 1 à 4. — N° 108, pp. 235 à 238.
15. Les nombres forts pour les cérémonies religieuses, les plus faibles pour celles du Palais.

Khing chên hwān yŏ[1], orchestre de réjouissance spirituelle.

Le *Hwĕi tyèn* n'indique qu'un emploi de cet orchestre, savoir pour le sacrifice offert par l'Impératrice à la patronne de la sériciculture, Syĕn tshân[2].

2 carillons de gongs **13**.	6 flûtes traversières *tí* **81**.
1 carillon de lames d'acier **25**.	6 orgues à bouche **103**.
4 khin **112**.	1 tambour dressé **44**.
2 se **116**.	2 tambours en sablier **59**.
6 flûtes droites **77**.	2 jeux de claquettes **31**.

Pour cette cérémonie la cour des Ming[3] employait un orchestre féminin, *Kyáo fāng seū nyù yŏ*, dont la composition pour la circonstance spéciale n'est pas donnée; il était probablement le même que celui qui jouait pour les fêtes de cour de l'Impératrice.

14 flûtes droites **77**.	6 carillons de lames d'acier **25**.
14 orgues à bouche **103**.	5 tambours.
14 flûtes traversières tí **81**.	8 jeux de claquettes **31**.
14 chalumeaux **89**.	12 tambours en sablier **59**.
10 tchēn (tchēng **117**).	4 chanteuses principales.
8 phî-phà **123**.	24 chanteuses.
8 khōng-heoû à 20 cordes **114**.	

Tān pí tá yŏ[4].

Cet orchestre se place en haut des degrés qui montent à la salle impériale, sur la terrasse Tān-pí qui précède cette salle; de là son nom. Il joue dans les réunions plénières au moment où les dignitaires se prosternent; de même quand l'Impératrice reçoit les femmes titrées; il joue encore dans les banquets, et dans les triomphes au moment où les prisonniers sont offerts à l'Empereur.

	Ming.	Tshīng.
Carillons de gongs **13**		2
Carillons de lames d'acier **25**	2	2
Flutes droites **77**	12	2
Flûtes traversières tí **81**	12	4
Chalumeaux **89**	12	4
Orgues à bouche **103**	12	4
Grands tambours **52**	2 v. 1	2
Tambours en sablier **59**	12	1
Jeux de claquettes **31**	8 v. 6	1
Phî-phà **123**	8	
Khōng-heoû à 20 cordes **114**	8	
Tchēn (tchēng **117**)	8	

12 chanteurs (Ming).
Chanteurs en nombre indéterminé (Tshīng).

Tshīng yŏ[5].

On nomme *a*) *Tchōng kwó tshīng yŏ* une section du premier orchestre qui joue quand on présente les mets à l'Empereur, *b*) *Tān pí tshīng yŏ* une section du 3e orchestre qui joue quand on lui verse la boisson, thé ou vin, quand on offre le thé ou le vin aux fonctionnaires. Ces deux petits corps de musique, de même composition, ont encore quelques autres emplois. Ils sont placés l'un *a*) dans la salle, l'autre *b*) sur la terrasse à l'extérieur. Sous les Ming la section *b*) était appelée *Tān pí yŏ*; la section *a*) *Yeoŭ chĭ yŏ*, orchestre pour exciter à manger, différait beaucoup de l'orchestre correspondant moderne; de petits corps détachés annonçaient les mets[6]; un orchestre *Yeou chĭ* réduit jouait dans les repas ordinaires (2 flûtes droites **77**, 2 orgues à bouche **103**, 2 tchēng **117**).

Orchestre des Tshīng.

2 carillons de gongs **13**.	1 tambour en sablier **59**.
2 flûtes traversières tí **81**.	1 tambour à main **39**.
2 chalumeaux **89**.	1 jeu de claquettes **31**.
2 orgues à bouche **103**.	En outre chanteurs.

Orchestre des Ming, section *a*).

2 cloches **1**, se répondant, *yíng tchōng*.	4 flûtes traversières tchhi **80**.
1 lithophone **23**.	4 orgues à bouche **103**.
4 khin **112**.	2 ocarinas **101**.
2 se **116**.	1 pó foû **35**.
1 v. 2 flûtes de Pan **75**.	1 auge **34**.
4 flûtes droites **77**.	1 tigre **29**.
4 flûtes traversières tí **81**.	4 chanteurs.

Yén yŏ, Yén yén yŏ[7] orchestre des banquets.

Sous les Ming, on trouve pour les banquets l'orchestre *Yú yĕn yŏ* divisé en divers petits corps de musique, où l'on rencontre seulement un instrument nouveau, *phĕng tseŭ* **183**, probablement une sorte de tambour.

Sous les Tshīng, comme sous les Swĕi et les Thâng, l'orchestre des banquets comprend plusieurs corps de musique barbare : les Wà-eûl-khă[8], vaincus par Thâi tsoù (1616-1626), les Coréens, les Tchhă-hă-eûl[9] soumis par Thâi tsōng (1626-1643), les musulmans du Turkestan, les Tibétains du Kīn-tchhwān, les Gourkha[10] battus par Kāo tsōng (1735-1795), les Birmans aussi reconnaissant la suprématie de l'Empire (1788), présentèrent successivement des musiciens et des danseurs qui, joints à un orchestre chinois et à un orchestre annamite, formèrent les neuf corps (I à IX ci-dessous) appelés à égayer les banquets par leurs chants en mongol, coréen, sanscrit, *fán*, par leurs danses ou guerrières, ou de fantaisie (telle celle des Gourkha agitant des clochettes attachées à leurs chevilles), ou mimiques (telle la danse dite tibétaine, qui est nommée arsalan : les danseurs imitent le lion, et l'on voit par la désignation que ce chœur est plutôt turk que tibétain). Il est remarquable que les ouvrages officiels des Ming comme des Tshīng ne soupçonnent pas l'existence du théâtre de la Cour : sous la dynastie actuelle du moins, les acteurs sont des eunuques dépendant du Néi woú foù; le silence des documents marque bien l'estime médiocre où l'on tient ce divertissement tout privé[11].

I. — *Twéi woù*, danse chinoise.

1 tchēng **117**.	8 sān hyén **137**.
1 hî khin **146**.	16 tchoū tsye **30**.
8 phî-phà **123**.	16 jeux de claquettes **31**.

II. — *Mông-koù yŏ*, orchestre mongol sous deux formes :

a) *Kyā tchhwēi*, comprenant 4 chanteurs et

1 cornet tartare **90**.	1 hoû khin **147**.
1 tchēng **117**.	1 guimbarde **26**.

1. N° 65, liv. 34, ff. 2 et 3. — N° 108, p. 392.
2. Identifiée à divers personnages antiques, particulièrement à Si-ling chi, femme de Hwáng tí.
3. N° 64, liv. 43, ff. 17 et 18; liv. 51, ff. 23 et 26; liv. 104, f. 18.
4. N° 64, liv. 43, f. 12; liv. 104, ff. 10 et 11. — N° 65, liv. 33, ff. 18 et 19; liv. 34, f. 4. — N° 66, liv. 418, f. 7. — N° 108, pp. 287, 288.
5. N° 64, liv. 73, ff. 1, 9 r°, 11 r°, 22, 36; liv. 104, ff. 10 et 11. — N° 65, liv. 33, f. 19 r°; liv. 34, f. 4 r°. — N° 66, liv. 413, f. 9 r°. — N° 108, p. 288.
6. Par exemple pour aller recevoir les mets : 2 orgues, 2 v. 6 flûtes tí, 2 v. 6 chalumeaux, 2 v. 4 tchēn, 1 tambour, 1 tambour en sablier, 1 jeu de claquettes; pour présenter les mets : 2 orgues, 2 flûtes tí, 1 tambour, 8 tambours en sablier, 1 jeu de claquettes, 1 carillon de lames d'acier.
7. N° 64, liv. 73, voir surtout f. 13 v°; liv. 104, f. 15, etc. — N° 65, liv. 33, ff. 19 à 22; liv. 34, ff. 5 et 6. — N° 66, liv. 413, ff. 12 à 14. — N° 108, pp. 390, 391.
8. L'une des trois tribus de la Mantchourie maritime, soumise en 1625 (*Tong hwá loŭ*, liv. 1, ff. 4 r°, 18 r°; par Tsyàng Lyâng-khi, 1766, 16 livres; réédition japonaise in-8° de 1833; cf. Catalogue 580-595).
9. Tribu mongole occupant aujourd'hui la région de Kalgan.
10. Le Turkestan fut soumis en 1760, le Kin-tchhwān (au Tibet oriental) en 1776; les Gourkha du Népal furent battus en 1792. Le Pantchhèn erdeni lama, lors de son voyage à Péking en 1780, amena des musiciens.
11. N° 10, p. 65 du tirage à part.

b) Fān poù hŏ tseoù, jouant avec l'orchestre tibétain :

1 carillon de gongs **13**.	1 sān hyên **137**.
1 flûte droite **77**.	1 eûl hyên **138**.
1 flûte traversière tĭ **81**.	1 yuĕ khîn **135**.
1 chalumeau **89**.	1 thî khîn **151**.
1 orgue à bouche **103**.	1 yà tchēng **145**.
1 tchēng **117**.	1 hwŏ-poû-seû **139**.
1 hoû khîn **148**.	1 jeu de claquettes **31**.
1 phî-phà **123**.	

III. — *Tchhâo-syĕn phâi*, orchestre coréen.

1 chanteur, 14 jongleurs qui lancent la balle avec le pied.	1 chalumeau **89**.
1 flûte traversière tĭ **81**.	1 tambour phâi koù **58**.

IV. — *Wà-eùl-khă yŏ*, orchestre des Wà-eùl-khă : 8 danseurs, 4 pĭ-lĭ **91**, 4 hŭ khîn **146**.

V. — *Hwêi poù yŏ*, orchestre musulman formé en 1760 : 6 danseurs de divers genres.

1 tambour de basque **37**.	1 sitâr **140**.
1 paire de timbales **41**.	1 rbâb **141**.
1 ngŏ-eùl-tchā-khē **154**.	1 hautbois pā-lā-màn **100**.
1 tympanon **143**.	1 hautbois sournei **96**.

VI. — *Fān tseù yŏ*, orchestre tibétain.

Pour les quatre danses on emploie respectivement 3, 10, 6, 6 hommes et 6 jeunes garçons.

a) Section du Kīn-tchhwān : 1 hautbois **97**, 1 paire de cymbales **18**, 1 tambour de basque **38**.

b) Section du Pūn-tchheân :

2 hautbois **97**.	1 carillon de gongs **14**.
1 pi-van **142**.	4 paires de timbales **42**.

VII. — *Khwŏ-eùl-khă*, orchestre des Gourkha : 2 danseurs chacun avec deux ghuṅghura **28**, 5 chanteurs.

1 paire de timbales **43**.	1 tamburī **133**.
3 sāraṅgī **155**.	1 paire de cymbales **19**.

VIII. — *Ngān-nân kwŏ yŏ*, orchestre annamite[1].

IX. — *Myèn-tyên kwŏ yŏ*, orchestre birman : 6 chanteurs, 4 danseurs.

a) Orchestre dit grossier, *tshoū* :

1 tambourin **72**.	1 petit hautbois **99**.
1 carillon de gongs **15**.	1 paire de cymbales **20**.
1 hautbois **98**.	

b) Orchestre dit fin, *sí*.

1 xylophone **27**.	1 violon à 3 cordes **150**.
1 tambourin **73**.	1 flûte droite **79**.
1 tsaung' **122**.	1 paire de petites cymbales **22**.
1 mi'-gyaung' **115**.	

Loù poù yŏ, orchestre de cortège[2].

Au cortège impérial se rattachent plusieurs corps de musique distincts qui dépendent des Préposés aux équipages, *Lwân yî wêi*, et qui sont employés en différentes places et à diverses phases des cérémonies.

I. — *Loù poù yŏ*, au sens restreint, ou *Nâo kō koù tchhwēi*, qui, dans toutes les cérémonies majeures et moyennes, religieuses et palatines, joue quand l'Empereur passe à la porte méridionale du Palais. On trouve sous les Mîng le *Thâng hyâ yŏ*, dont les fonctions sont en partie semblables; il joue quand le cortège passe à la porte Fòng-thyēn; la composition n'en est pas donnée.

24 tambours verticaux lōng **56**.	24 tambours verticaux lōng **56**.
2 gongs kīn **8**.	24 cornets hwà kyŏ **92**.
4 tambours en sablier **59**.	4 gongs tchēng **11**.
4 jeux de claquettes **31**.	8 grands cornets **87**.
12 flûtes traversières tĭ **81**.	8 petits cornets **88**.

II. — *Tshyên poù tà yŏ*, al. *Tà hàn pŏ*, orchestre d'avant-garde précédant toujours le cortège impérial : 4 grands cornets **87**, 4 petits cornets **88**, 4 hautbois **94**.

III. — *Hîng kîng yŏ*, orchestre de marche employé dans les plus grandes solennités et comprenant trois corps de musique :

a) Mîng kyŏ, cornes **176**, **177** ;

b) Nâo kō tà yŏ, qui précède la chaise impériale :

2 gongs kīn **8**.	16 petits cornets **88**.
4 gongs thōng koù **9**.	2 cornets mongols **93**.
2 paires de cymbales pŏ **17**.	4 gongs tchēng **11**.
2 tambours de marche **60**.	24 cornets hwà kyŏ **92**.
2 gongs thōng tyèn **10**.	24 tambours verticaux lōng **56**.
4 flûtes traversières tĭ **81**.	12 flûtes traversières tĭ **81**.
2 carillons de gongs **13**.	4 jeux de claquettes **31**.
2 chalumeaux **89**.	4 tambours en sablier **59**.
2 orgues à bouche **103**.	4 gongs kīn **8**.
8 hautbois **94**.	24 tambours verticaux lōng **56**.
16 grands cornets **87**.	

L'organisation de l'orchestre de marche à la cour des Mîng n'est pas indiquée à part; les instruments sont énumérés à leur rang parmi les autres insignes impériaux, comme dépendance de la direction Tchhe kyà du ministère de l'Armée (règlement de 1405).

48 tambours.	12 flûtes tĭ **81**.
4 gongs kīn **8**.	12 chalumeaux **89**.
4 gongs tchēng **11**.	4 carillons de lames d'acier **25**.
4 tambours en sablier **59**.	8 tchēn (tchēng **117**).
4 flûtes traversières tĭ **81**.	8 phî-phà **123**.
4 jeux de claquettes **31**.	8 khōng-heoù **114**.
2 petits cornets **88**.	36 tambours en sablier **59**.
2 grands cornets **87**.	4 jeux de claquettes **31**.
12 flûtes droites **77**.	2 grands tambours **52**.
12 orgues à bouche **103**.	

c) Nâo kō tshīng yŏ, orchestre qui accompagne le Souverain à cheval et qui est extrait du précédent.

8 grands cornets **87**.	1 gong kīn **8**.
8 petits cornets **88**.	1 gong thōng tyèn **10**.
8 hautbois **94**.	1 paire de cymbales pŏ **17**.
2 carillons de gongs **13**.	1 tambour de marche **60**.
2 flûtes traversières tĭ **81**.	1 gong kīn **8**.
2 flûtes tĭ, variété phîng **81**.	1 gong thōng tyèn **10**.
2 chalumeaux **89**.	1 paire de cymbales pŏ **17**.
2 orgues à bouche **103**.	1 tambour de marche **60**.
4 gongs thōng koù **9**.	2 cornets mongols **93**.

Sous les Mîng (règlement de 1539) : 6 grands cornets **87**, 6 petits cornets **88**, 6 yîn yŏ (**210**).

IV. — *Khài syuên yŏ*, orchestre de triomphe :

a) Nâo kō, ou *Kīn koù nâo kō*, qui joue au moment où l'Empereur en personne ou le dignitaire délégué rencontre l'armée victorieuse avant l'entrée dans la Capitale :

---

1. N° 66, liv. 413, f. 13 v°; liv. 414, f. 11 r°; liv. 416, ff. 12 et 13. Cet orchestre de 13 exécutants a été supprimé en 1803; on ne trouve aucune planche représentant les instruments annamites ni dans le n° 67, qui date de 1811, ni même dans le n° 102, qui date de 1760. Il faut donc croire que l'orchestre en question a subsisté au plus une quarantaine d'années. Liste des instruments :

1 *kâi koù*, tambour.	1 *kâi thân chwāng yîn* ou yuĕ khîn **135**.
2 *kâi chào*, sorte de flûte.	1 *kâi thân phî phà* ou phî-phà **123**.
1 *kâi thân hyên tseù* ou sān hyên **137**.	1 *kâi sān yîn lŏ*, carillon de gongs **13**.
1 *kâi thân hoû khîn* ou hoû khîn **147, 148**.	1 *kâi phŏ*, jeu de claquettes **31**.

L'initiale *kâi* répond à l'annamite cái, qui est un spécificatif très répandu pour les noms d'objets.

2. N° 64, liv. 104, ff. 10, 11; liv. 140, ff. 3, etc.; 7, 8. — N° 65, liv. 33 f. 19 r°; liv. 34, ff. 6 à 8. — N° 66, liv. 413, ff. 10 à 12, 14. — N° 108, pp. 327, 328, 391, 392.

4 grands cornets **87**.	4 carillons de gongs **13**.
4 petits cornets **88**.	4 tambours yão **53**.
8 hautbois **94**.	4 tambours de victoire **54**.
4 gongs kīn **8**.	4 flûtes marines **95**.
2 gongs lò **7**.	6 chalumeaux **89**.
2 gongs thông koũ **9**.	6 flûtes droites **77**.
4 paires de cymbales nâo **16**.	6 flûtes traversières tí **81**.
4 paires de grandes cymbales pó **17** *c*).	6 orgues à bouche **103**.
2 paires de petites cymbales pó **17** *b*).	6 flûtes traversières tchhí **80**.

b) *Khài kō*, qui joue en escortant l'Empereur et les troupes au retour de la réception précédente.

1 carillon de lames d'acier **25**.	2 petites cymbales sīng **21**.
4 carillons de gongs **13**.	2 gongs yàng **12**.
2 paires de grandes cymbales pó **17** *c*).	12 chalumeaux **89**.
2 paires de petites cymbales pó **17** *b*).	4 flûtes traversières tí **81**.
2 gongs thông tyèn **10**.	4 orgues à bouche **103**.
	4 flûtes droites **77**.
	2 tambours en sablier **59**.
	2 jeux de claquettes **31**.

Sous les Mìng, les cérémonies du triomphe employaient le *Tá yŏ*, qui n'est pas spécialement défini et dépendait du Kyáo fāng seū; cet orchestre donnait aussi son concours aux présentations d'adresses, réceptions d'édits, etc.[1].

V. — *Tāo yīng yŏ*, orchestre pour recevoir et escorter, qui semble rattaché moins étroitement aux quatre sections précédentes; il joue quand l'Empereur entre et quand il se retire, marquant ainsi le début et la fin d'un grand nombre de cérémonies.

2 carillons de gongs **13**.	2 orgues à bouche **103**.
4 flûtes traversières tí **81**.	1 tambour d'escorte **55**.
6 chalumeaux **89**.	1 jeu de claquettes **31**.

Il existe d'autres combinaisons d'orchestres pour des fêtes religieuses et autres; mais elles ne présentent aucun trait nouveau, il n'y a donc pas lieu d'y insister[2].

LES IDÉES COSMOLOGIQUES ET PHILOSOPHIQUES

CHAPITRE XV

Il ne sera pas inutile de rappeler ici et de rapprocher les unes des autres les idées déjà notées dans les chapitres précédents et que les Chinois tiennent pour la forme essentielle de la musique orchestrale et classique : on saisira mieux la place de cet art complexe, dont les chants et les airs des lettrés sont un reste ou un reflet, dans la civilisation ancienne et dans les coutumes modernes, particulièrement dans les cérémonies religieuses et palatines qui s'inspirent plus ou moins des principes antiques. Tous les lettrés connaissent ces vieilles théories, ce qui ne veut pas dire qu'elles exercent aujourd'hui une influence étendue ou profonde ni sur eux-mêmes, ni sur les musiciens, ni sur le peuple en général.

La musique agit sur l'univers, Ciel et Terre, et sur tous les êtres qui y sont contenus. « Ainsi[3] les [sons] clairs et distincts représentent le Ciel, les [sons] amples et forts représentent la Terre; la succession [des mouvements de la danse] représente les quatre saisons, les évolutions représentent le vent et la pluie. Les cinq couleurs [répondant aux cinq éléments et aux cinq degrés de la gamme] forment un bel ensemble sans désordre; les vents des huit directions [répondant aux huit familles d'instruments] obéissent aux lyŭ sans dérèglement. Tout ce qui sert à mesurer est conforme aux nombres de manière immuable. » « La musique[4], c'est l'harmonie du Ciel et de la Terre; les rites, c'est la hiérarchie du Ciel et de la Terre. Par l'harmonie, tous les êtres [naissent et] se transforment; par la hiérarchie, la multitude des êtres reste distincte. La musique tire du Ciel son principe d'efficacité; les rites prennent à la Terre leur vertu qui règle. Si l'on abuse de la réglementation, il y a trouble; si l'on abuse de l'efficacité, il y a violence. Si l'on a clairement compris le Ciel et la Terre, ensuite on est capable de bien pratiquer les rites et la musique. » « La musique[5] se manifeste dans le commencement universel (dans le Ciel), et les rites se trouvent dans les êtres produits (dans la Terre). Ce qui se manifeste sans arrêt, c'est le Ciel; ce qui se manifeste sans mouvement, c'est la Terre. L'un des termes étant mouvement, l'autre repos, [il en dérive] ce qui est entre le Ciel et la Terre. C'est pourquoi les hommes saints se sont bornés à parler des rites et de la musique. »

Déjà l'empereur Chwén[6] prescrivait à Khwéi, directeur de la musique, d'« harmoniser les esprits et les hommes ». Ces deux classes d'êtres ont des habitats divers et doivent rester distinctes; les rapports sont réglés par l'autorité suprême de l'Empereur. A plusieurs époques les hommes et les esprits se mêlèrent, tout le monde s'enhardit à faire des offrandes aux êtres supérieurs, chaque famille eut son sorcier pour communiquer avec eux, des désordres de tout genre en résultèrent[7]. Il fallut que les empereurs Tchwān-hyŭ, puis Chwén, intervinssent : « alors il ordonna à Tchhóng et à Lí d'interrompre les rapports de la Terre avec le Ciel; [les esprits] cessèrent de descendre et de se manifester. » Les sorciers et sorcières sont le canal de ces relations; ils se retrouvent embrigadés, dirigés par les mandarins, à l'époque des Tcheoū; leurs moyens d'action sont avant tout la musique et la danse. « Si le royaume[8] éprouve une grande sécheresse, alors le chef des sorciers se met à leur tête; et il appelle la pluie en exécutant des danses. Si le royaume éprouve une grande calamité, il se met à la tête des sorciers; et il exécute les pratiques consacrées de la sorcellerie... Dans toutes les cérémonies funèbres, il s'occupe des rites de la sorcellerie pour faire descendre les esprits... Au printemps [les sorciers] appellent la bienveillance [des esprits supérieurs] pour chasser les maladies épidémiques... Les sorcières sont

1. N° 64, liv. 53, f. 23, etc.; liv. 104, f. 11 r°.
2. Les hymnes et chants des divers orchestres remplissent les livres 417 à 426 du n° 66; les chants de triomphe des années Khyên-lōng (1735-1795) sont au livre 425 (guerres de l'Asie centrale, du Kīn-tchhwān, etc.).
3. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 77. — N° 34, liv. 24, f. 24 r°. — N° 35, tome III, p. 265.
4. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 60. — N° 34, liv. 24, f. 11 v°. — N° 35, tome III, p. 249.
5. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 60. — N° 34, liv. 24, f. 14 v°. — N° 35, tome III, p. 254.
6. N° 1. *Chwén tyèn*. — N° 14, p. 29.
7. N° 16, p. 24. — N° 1, *Lyŭ hing*. — N° 14, p. 378.
8. N° 9, liv. 26, *seu woū, nan woū, nyŭ woū*. — N° 9, tome II, pp. 102, 103, 104.

chargées, aux diverses saisons de l'année, de faire les exorcismes et d'arroser avec les parfums... S'il y a une sécheresse, une chaleur brûlante, elles dansent pour la pluie... Si l'État éprouve une grande calamité, elles chantent, elles pleurent et supplient [les esprits]. » On a vu en détail quelle grande place les danses et la musique tiennent dans les sacrifices; les sorciers n'étaient donc pas les seuls ni les principaux qui prissent part à ces rites; souvent même ils ne paraissaient pas, et les cérémonies orchestiques étaient célébrées par d'autres. Il suffira de rappeler les exorcismes classés parmi les rites militaires[1]. « Les maîtres de danse[2] enseignent la danse des armes et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux esprits des montagnes et rivières; ils enseignent la danse du drapeau et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux génies de la terre et des céréales; ils enseignent la danse des plumes et sont chefs de danse dans les sacrifices offerts aux esprits des quatre régions; ils enseignent la danse du phénix et sont chefs de danse dans les cérémonies des temps de sécheresse. Tous les danseurs de la campagne sont instruits par eux. » Ces pratiques sont confirmées par des passages du *Tsò tchwán*, du *Lwén yù*, etc.

Plus tard, ces influences ne sont pas mises en doute, mais ramenées à des actions physiques en quelque sorte. Sous les Hán, des expériences furent instituées pour mettre en lumière les rapports des phénomènes cosmographiques avec les tuyaux sonores[3]. « Les cinq degrés naissent des principes yīn et yâng, se divisent dans les douze lyŭ, qui par leur révolution produisent soixante lyŭ : c'est par ces divers agents que se règlent les influx de l'Ourse, que se manifestent les rapports des êtres. Le Ciel se manifeste par les saisons; la Terre se manifeste par les sons, c'est-à-dire par les lyŭ. Si le yīn et le yâng sont d'accord, alors, la saison arrivant, l'influx du lyŭ répond et la cendre est chassée... Au solstice d'hiver, l'influx yâng répond : alors la musique s'accorde haut, l'ombre du gnomon atteint le maximum, le lyŭ hwâng-tchōng entre en communication, la cendre est légère et le fléau de la balance monte. Au solstice d'été, l'influx yīn répond : alors la musique s'accorde bas, l'ombre du gnomon atteint le minimum, le lyŭ jwēi-pīn entre en communication, la cendre est lourde et le fléau descend. [Note] Hwâi-nân tseù dit : L'eau l'emporte, alors le solstice d'été est humide; le feu l'emporte, alors le solstice d'hiver est sec; par la sécheresse la cendre est légère, par l'humidité la cendre est lourde... Le procédé d'observation des influx, *heoù khí*, est [le suivant] : dans une chambre à triple porte on ferme les portes et on lute hermétiquement les fissures; on tend dans la chambre une étoffe de soie unie rouge-jaune. On prépare des tables en bois, une pour chaque lyŭ, basses vers l'intérieur, hautes vers l'extérieur; sur les tables on pose les lyŭ en tenant compte des directions cosmographiques. On tasse à l'intérieur [des lyŭ] de la cendre de pellicule de roseau. On fait les observations d'après le calendrier : quand l'influx arrive, la cendre est chassée. Quand la cendre est mue par l'influx, elle se disperse; si elle est mue par un homme ou par le vent, elle se réunit. Pour les observations faites au Palais, on emploie 12 lyŭ en jade et on fait les observations seulement aux deux solstices; au bureau d'Astrologie on emploie 60 lyŭ de bambou et on observe aux jours qui correspondent aux lyŭ. » Le dispositif indiqué par Tchoû Hī[4] est légèrement différent : les tuyaux affleurent également la surface de la terre dans laquelle ils plongent, le plus long s'enfonce donc plus profondément et reçoit le premier l'influx terrestre, la cendre qu'il contient est donc chassée en premier lieu. L'Empereur accompagné des fonctionnaires allait à chaque solstice observer les influx dans une salle du Palais; des caractères présentés par le phénomène on tirait des appréciations relatives au gouvernement. Tshâi Yuên-tìng[5], qui ajoute ces détails et quelques autres, discute déjà les faits; sous les Mîng[6], de nouveaux auteurs les contestent au moins partiellement; ce mélange d'observation et de théories cosmologiques n'en persiste pas moins, ainsi qu'on peut le voir dans les sections « les lyŭ et la règle de l'Ourse », « les lyŭ et l'année », « les lyŭ et la rose des vents », « les lyŭ et l'ombre du gnomon » du *Lyŭ lì yông thōng*[7].

Exprimant les harmonies naturelles, la musique est d'ailleurs une traduction des forces morales qui font également partie de l'univers; elle en provient et les règle en retour. Cet aspect du système du monde a été analysé profondément et exposé minutieusement par les livres classiques d'abord, puis, comme on l'a vu, par les philosophes et les historiens. Le *Yŏ ki* retourne en tous sens ces questions; il montre des similitudes, des rapports essentiels entre les faits psychologiques, sociaux, politiques d'un côté, et de l'autre les notes, les instruments, les mélodies, les poèmes. « Le degré kōng (1me) représente le prince[8]; le degré chāng (2de) représente les ministres; le degré kyŏ (3me) représente le peuple; le degré tchì (5te) représente les services publics; le degré yù (6te) représente les produits. Si les cinq degrés ne sont pas troublés, il n'y aura pas de sons discordants. Si le kōng est troublé, alors il y a dérèglement, le prince est arrogant. Si le chāng est troublé, alors il y a déviation, les officiers sont dépravés. Si le kyŏ est troublé, alors il y a inquiétude, le peuple est chagrin. Si le tchì est troublé, alors il y a plainte, les services publics sont accablants. Si le yù est troublé, alors il y a danger, les ressources sont épuisées. Si les cinq degrés sont tous troublés, les rangs empiètent les uns sur les autres, c'est ce qu'on appelle insolence. S'il en est ainsi, la perte du royaume arrivera en moins d'un jour. »

« Le son des cloches[9] est retentissant; étant retentissant, il convient pour proclamer les ordres; les ordres servent à exciter l'ardeur; l'ardeur sert à produire la disposition guerrière : le prince sage, entendant le son des cloches, pense aux officiers militaires. Le son des pierres est clair; étant clair, il convient pour instaurer le discernement [moral]; le discernement [moral] amène au sacrifice de la vie : le prince sage, entendant le son des pierres, pense aux officiers qui sont morts à la frontière. Le son [des cordes] de soie est plaintif; étant plaintif, il assure le désintéressement; le désintéressement produit la résolution : le prince sage, entendant le son du khìn et du sĕ, pense aux officiers fermes et justes. Le son du bambou est

1. Voir p. 18 i et p. 201, note 2.
2. N° 6, liv. 12, *woù chi*; liv. 25, *tà tchoū*. — N° 9, tome I, p. 268; tome II, p. 91.
3. N° 38, liv. 4, f. 13 v°. — N° 74, f. 78 v°.
4. N° 26, liv. 66. — N° 27, liv. 41.
5. N° 70 (Y. l. t., liv. 52, f. 42, etc.; liv. 54, f. 8, etc.).
6. N° 72 (Y. l. t., liv. 67, f. 16 r°).
7. N° 74, f. 78, etc.
8. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 48. — N° 34, liv. 24, f. 5 r°. — N° 35, tome III, p. 240.
9. N° 8, *Yŏ ki*. — N° 15, tome II, p. 92. — N° 34, liv. 24, f. 32 r°. — N° 35, p. 277.

ample; l'ampleur convient pour réaliser l'union; l'union sert pour assembler la multitude : le prince sage, entendant le son des orgues yû et chēng, des flûtes et des chalumeaux, pense aux officiers qui nourrissent et rassemblent [le peuple]. Le son des tambours et des tambourins est bruyant; étant bruyant, il est propre à exciter le mouvement; mettant en mouvement, il sert à pousser la multitude : le prince sage, entendant le son des tambours et tambourins, pense aux officiers supérieurs et au général en chef. Quand le prince sage entend un concert, il ne se borne pas à écouter le son [des instruments], mais il a aussi [des idées] qu'il y associe. »

« La musique[1] naît des notes (degrés); son origine est dans le cœur de l'homme ému par les objets. Ainsi quand le cœur ressent une émotion triste, le son est faible et va s'éteignant. Quand le cœur ressent une émotion de contentement, le son est ample et prolongé. Quand le cœur ressent une impression de joie, le son est montant et lointain[2]. Quand le cœur ressent un mouvement de colère, le son s'enfle et devient violent. Quand le cœur ressent une émotion respectueuse, le son est franc et modéré. Quand le cœur ressent une émotion d'amour, le son est harmonieux et moelleux. Ces six [affections] ne sont pas innées; c'est après avoir été affecté par les objets que le cœur s'émeut. » « Ainsi donc[3] si les aspirations [du prince] sont mesquines, on chante des airs faibles et coupés; le peuple est pensif et inquiet. Si [le prince] est magnanime, libéral, indulgent, facile, on chante des airs richement ornés et d'un rhythme simple; le peuple est tranquille et content. Si [le prince] est grossier et violent, cruel et emporté, on chante des airs vastes et solides qui secouent les membres; le peuple est dur et résolu. Si [le prince] est intègre et droit, ferme et correct, on chante des airs graves et sincères, le peuple est déférent et respectueux. Si [le prince] est large et généreux, condescendant et bon, on chante des chants qui se réalisent dans l'ordre, qui agissent avec harmonie; le peuple est compatissant et aimant. Si [le prince] est relâché, mauvais, pervers, dissolu, on chante des airs vils, totalement diffus et déréglés; le peuple vit dans la débauche et le désordre. »

« Ceux qui sont généreux et calmes[4], doux et corrects, doivent chanter les *Sóng;* ceux qui sont magnanimes et calmes, pénétrants et sincères, doivent chanter le *Tá yà;* ceux qui sont respectueux, réservés et amis des rites, doivent chanter le *Syào yà;* ceux qui sont corrects, droits et calmes, intègres et modestes, doivent chanter les *Kwŏ fōng;* ceux qui sont corrects et droits, bons et affectueux, doivent chanter le *Chāng;* ceux qui sont doux et placides, mais capables de décision, doivent chanter le *Tshì*[5]. Celui qui chante se rend droit et déploie son action morale; quand il s'est mis lui-même en mouvement, le Ciel et la Terre [lui] répondent, les quatre saisons sont en harmonie, les étoiles et les astres sont bien réglés, tous les êtres sont entretenus en vie. »

« La musique[6] est ce qui unifie, les rites sont ce qui différencie; par l'union il y a amitié mutuelle; par la différence il y a respect mutuel. Quand la musique prédomine, il y a négligence; quand les rites prédominent, il y a séparation. Unir les sentiments et embellir les formes, c'est le rôle des rites et de la musique. »

« D'après la loi immanente du Ciel et de la Terre[7], si le froid et le chaud ne viennent pas en leur temps, il y a des maladies; si le vent et la pluie ne sont pas mesurés, il y a des famines. Les instructions [du prince] sont le froid et le chaud pour le peuple; si les instructions ne viennent pas en leur temps, cela nuit aux gens. Les actes [du prince] sont le vent et la pluie pour le peuple; si les actes ne sont pas mesurés, ils sont sans effet. Ainsi, les anciens rois faisaient de la musique un moyen pour modeler leur gouvernement; si elle était bonne, les actions [du peuple] imitaient la vertu [du prince]. »

« Les anciens rois[8]... fixèrent par les lyŭ les proportions du petit et du grand, classèrent en ordre le début et la fin pour représenter les devoirs à remplir. Ils firent que les rapports des parents proches et éloignés, des nobles et des vils, des anciens et des cadets, des hommes et des femmes prissent tous forme visible dans la musique... Dans une époque de désordre les rites s'altèrent et la musique est licencieuse. Alors les sons tristes manquent de dignité, les sons joyeux manquent de calme... Une musique avec des sons larges tolère les projets criminels; avec des sons resserrés elle fait penser aux désirs égoïstes; elle ébranle l'énergie communicative, elle éteint la vertu d'harmonie. C'est pourquoi le sage méprise cette musique... Quand l'esprit d'opposition se manifeste, la musique débauchée se produit;... quand l'esprit de conformité se manifeste, la musique harmonieuse se produit. Ainsi se répondent la voix qui entonne le chant et les voix qui accompagnent. Le sinueux et l'oblique, le courbe et le droit se classent chacun dans sa catégorie; la loi de la nature est que tous les êtres se meuvent les uns les autres d'après leur espèce... Aussi quand la musique exerce son action, les cinq devoirs sociaux sont sans mélange, les yeux et les oreilles sont clairs, le sang et les esprits vitaux sont en équilibre, les pratiques sont réformées, les coutumes sont changées, l'Empire est totalement en paix. »

« Les airs[9] du pays de Tchéng, favorisant les excès, débauchent l'esprit; les airs du pays de Sóng, qui font les délices des femmes, submergent l'esprit; les airs du pays de Wéi, étant pressants et rapides, troublent l'esprit; les airs du pays de Tshì par l'insolence et la partialité rendent l'esprit arrogant. Ces quatre [sortes d'airs] poussent à la luxure et blessent la vertu. Aussi dans les sacrifices on ne les emploie pas. »

« Les airs[10] entendus sur la rivière Poŭ parmi les

1. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 46. — N° 34, liv. 24, f. 4 r°. — N° 35, tome III, p. 239.

2. *Fa yi san : fā*, surgir, s'élever continûment comme une flèche; *san*, se disperser, d'où s'éloigner. Il me semble que cette épithète décrit bien les sons cristallins du khin quand la corde attaquée n'est pas pressée sur la table d'harmonie, *ngán*, mais simplement touchée de manière à former un nœud, *fàn*; et aussi quand la corde résonne à vide : *san* est alors le terme technique (pp. 167 et 174).

3. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 71. — N° 34, liv. 24, f. 20 v°. — N° 35, tome III, p. 261.

4. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 111. — N° 34, liv. 24, f. 36 r°. — N° 35, tome III, p. 285.

5. Les *Kwŏ fōng*, le *Syào yà*, le *Tá yà*, les *Sóng* forment le *Chī king*, ainsi qu'on l'a déjà vu. Le *Chāng* et le *Tshì* sont d'anciennes poésies datant les unes des cinq Empereurs antérieurs aux dynasties, les autres des trois dynasties Hyá, Chang et Tcheoū et conservées dans le royaume de Tshì et dans le royaume de Sōng (ou Chāng). Voir la suite du texte : N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 112. — N° 34, liv. 24, f. 36 v°. — N° 35, tome III, p. 285.

6. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 55. — N° 34, liv. 24, f. 9 r°. — N° 35, tome III, p. 245.

7. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 60. — N° 34, liv. 24, f. 16 r°. — N° 35, tome III, p. 250.

8. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, pp. 73 à 78. — N° 34, liv. 24, ff. 22 r° à 24 v°. — N° 35, tome III, pp. 203 à 206.

9. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 90. — N° 34, liv. 24, f. 31 v°. — N° 35, tome III, p. 275.

10. N° 8, *Yŏ ki.* — N° 15, tome II, p. 49. — N° 34, liv. 24, f. 6 v°. — N° 35, tome III, p. 241.

mûriers sont ceux d'un Etat ruiné. Le gouvernement était alors relâché; le peuple se dispersait, calomniait ses supérieurs, agissait en vue de l'intérêt privé : quand on en est là, (le mal) ne peut être arrêté. »

Ces idées dominent la question de l'ἦθος musical; les théoriciens plus récents n'ont fait que les répéter et les développer. Les notes isolées, les instruments séparés, les groupes de sons, les airs, la musique unie à la danse expriment des sentiments, traduisent des faits et des jugements, disposent à des devoirs; les lois physiques des sons représentent les lois sociales de hiérarchie et d'union, elles symbolisent, préparent, soutiennent le bon gouvernement. Nous serions tentés de voir dans ces formules une série de métaphores; les Chinois y ont vu dès l'origine, y voient partiellement encore l'expression de rapports réels, tangibles. Nous ne saurions aller aussi loin qu'eux dans ce sens[1]. Il n'est pas contestable toutefois que des observations judicieuses ne soient à la base de ce système : le mode majeur ou mineur, le mouvement lent ou rapide, le rhythme à trois ou quatre temps, la ligne de mélodie ascendante ou descendante impressionnent de manière diverse notre être physique même. Les réactions mutuelles du corps et de l'esprit; la condition psychologique et morale de la famille, de l'Etat, résultant de la valeur de l'homme intellectuel et moral; par suite la domination des rites qui, fixant les attitudes et les paroles, règlent indirectement la volonté : ce sont des principes toujours admis par la philosophie chinoise et qui, si l'on écarte des exagérations naïves, sont dignes de considération.

Une anecdote rapportée par Seū-mà Tshyēn[2] illustrera quelques-uns de ces principes. « C'était au temps du duc Lîng (534-493 A. C.), du pays de Wéi[3]; le duc se proposait de se rendre dans le pays de Tsìn; arrivé au bord de la rivière Poŭ[4], il y fit halte. Vers le milieu de la nuit il entendit un khîn[5] dont quelqu'un jouait; il interrogea ceux qui étaient auprès de lui, mais tous répondirent qu'ils n'avaient pas entendu. Alors [le duc] donna l'ordre suivant au maître de musique Kyuēn : « J'ai entendu les notes d'un khîn dont quelqu'un jouait; j'ai interrogé ceux qui étaient auprès de moi, mais aucun d'eux n'avait entendu; cela a toute l'apparence de venir de l'esprit d'un mort ou d'un dieu; écoutez à ma place et notez par écrit [cet air]. » Le maître de musique Kyuēn y consentit; il s'assit donc d'une manière correcte en attirant à lui son khîn; il entendit [l'air] et le nota par écrit; le lendemain il dit : « Je l'ai, mais je ne m'y suis point encore exercé; je vous prie de vous arrêter encore une nuit pour que je m'y exerce. Le duc Lîng y consentit; on passa donc de nouveau la nuit [dans cet endroit]; le lendemain [le maître de musique Kyuēn] annonça qu'il s'était exercé [à jouer cet air]. [Le duc et sa suite] partirent et arrivèrent au pays de Tsìn. »

« Ils furent reçus en audience par le duc Phîng (557-532 A. C.) du pays de Tsìn; le duc Phîng leur donna un banquet sur la terrasse de Chī-hwéi[6]. Quand on fut échauffé par le vin, le duc Lîng dit : « En venant, j'ai entendu un air nouveau : je vous demande la permission de vous le jouer. » Le duc Phîng y consentit. On ordonna au maître de musique Kyuēn de s'asseoir à côte du maître de musique Khwáng, d'attirer à lui son khîn et d'en jouer; avant qu'il eût fini, maître Khwáng posa la main sur le khîn et l'arrêta, disant : « Ceci est un air de musique d'un royaume détruit; il ne faut pas l'écouter. » Le duc Phîng dit : « De quelle manière [cet air] s'est-il produit? » Maître Khwáng dit : « C'est le maître de musique Yên qui l'a composé; il fit pour Tcheoū une musique de perdition; lorsque le roi Woù eut vaincu Tcheoū, maître Yên s'enfuit vers l'est et se jeta dans la rivière Poŭ. C'est pourquoi c'est certainement au bord de la rivière Poŭ que vous avez dû entendre cet air. Celui qui le premier entend cet air, son royaume sera diminué. » Le duc Phîng dit : « Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Kyuēn joua et termina [l'air]. »

« Le duc Phîng dit : « N'est-il pas des airs plus lugubres que celui-ci? — Il y en a, dit maître Khwáng. — Puis-je les entendre? » demanda le duc Phîng. Maître Khwáng dit : « La vertu et la justice de Votre Altesse sont minces, vous ne sauriez les entendre. » Le duc Phîng dit : « Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Khwáng, ne pouvant faire autrement, attira à lui son khîn et en joua; à la première fois qu'il joua l'air, il y eut deux bandes de huit grues noires qui s'abattirent à la porte de la véranda; à la reprise, elles allongèrent le cou et crièrent, étendirent les ailes et dansèrent. Le duc Phîng fut très content; il se leva et porta la santé de maître Khwáng; étant revenu s'asseoir, il demanda : « N'est-il pas des airs plus lugubres encore que ceux-ci? — Il y en a, répondit maître Khwáng; ce sont ceux par lesquels autrefois Hwâng tí réalisa une grande union avec les esprits des morts et les dieux. Mais la vertu et la justice de Votre Altesse sont minces, vous n'êtes pas digne de les entendre. Si vous les entendiez, vous seriez près de votre ruine. » Le duc Phîng dit : « Je suis vieux. Ce que j'aime, ce sont les mélodies; je désire les entendre. » Maître Khwáng, ne pouvant faire autrement, attira à lui son khîn et joua; la première fois qu'il joua l'air, des nuages blancs s'élevèrent au nord-ouest; à la reprise, un grand vent arriva et la pluie le suivit; il fit voler les tuiles de la véranda. Les assistants s'enfuirent tous; le duc Phîng, saisi de terreur, resta prosterné à terre entre la chambre et la véranda. Le royaume de Tsìn souffrit d'une grande sécheresse qui rendit la terre rouge pendant trois années. — Ce qu'on entend ou porte bonheur ou porte malheur; la musique ne doit pas être exécutée inconsidérément. »

« Ainsi[7] donc les rites et la musique s'élèvent jusqu'au Ciel et s'enroulent sur la Terre, agissent sur les principes yīn et yâng et communiquent avec les mânes et les esprits célestes..... Aussi les hommes saints se sont bornés à parler des rites et de la musique. »

---

1. L'empereur Thái tsōng, des Thâng, repoussait toutefois la croyance commune. Un de ses ministres lui citait l'exemple des Tchhên et des Tshî, dont la chute avait été annoncée par la composition de deux chants *Yu choū heoū thîng hwā* et *Pán lyù khyu hîng loù* (p. 191, texte et note 13). L'Empereur répondit : la musique émeut le cœur de l'homme; entendant la musique, l'homme content se réjouit, l'homme anxieux se lamente; ces sentiments préexistent, la musique les fait manifester; dans un Etat qui va périr, le peuple est plein d'amertume, c'est pour cette raison qu'il est triste. (N° 45, liv. 28, f. 2.)

2. N° 34, liv. 24, f. 37 v°, etc. — N° 35, tome III, p. 287, etc. J'ai fait à la traduction de M. Chavannes quelques légères modifications qui concernent plus les termes que le sens.

3. Région du Tshâo-tcheou foù, au Chān-tōng.

4. Dans le Tá-ming foù, au Tchĭ-lì.

5. Khîn 112.

6. Voisine de Kyáng, au Chān-si.

7. N° 8, *Yo ki*. — N° 15, tome II, p. 66. — N° 34, liv. 24, f. 14 v°. — N° 35, tome III, p. 254.

PREMIER APPENDICE

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

A. — Canoniques, classiques, etc.

1. *Choū king*, livre des histoires; chap. *Chwèn tyèn, Tá yü moû, Yi tsi, Yü kóng, Yī hyün, Lyü hing*. Les chapitres *Chwèn tyèn, Yi tsi, Yü kóng, Lyü hing* font partie de ce qu'on nomme le texte moderne qui remonte presque intégralement à la période 179-157, c'est-à-dire aux travaux de reconstitution qui ont suivi l'incendie des livres; les chapitres *Tá yü moû* et *Yī hyün* font partie du texte pseudo-antique qui a paru en 317-323 (voir n° 35, *Mémoires historiques*, Introduction, p. CXIII et sq.). Les premiers ont donc une valeur documentaire bien plus grande que les autres et nous transportent non pas seulement à l'issue de l'antiquité, à l'époque où l'existence du texte est attestée, mais à une période beaucoup plus reculée, peut-être pour quelques-uns vers le deuxième millénaire avant notre ère (Catalogue des livres chinois, Bibliothèque nationale, 2498, 2499).

2. *Chi king*, livre des vers; parties *Kwĕ fōng, Syào yà, Tá yà, Sōng*. Par sa nature même, le texte des hymnes et des odes a beaucoup moins souffert que celui des morceaux historiques; les hymnes les plus anciens, *Chāng sóng*, peuvent dater de quinze cents ans avant l'ère chrétienne (Catalogue 2500-2503).

3. *a*) *Tsò tchwán*, commentaires de Tsò, se rattachant au *Tchhwēn tshyeoū*, annales du royaume de Loù (722-481); connus au IVe siècle et publiés au IIe siècle A. C. (Catalogue 2514-2517). — *b*) Les *Kwĕ yü*, discours des royaumes, sont un recueil d'entretiens tenus en diverses circonstances dans la période indiquée ci-dessus; peut-être remontent-ils au IVe siècle A. C. (Catalogue 686).

4. *a*) *Lwén yü*, entretiens de Confucius. Le texte remonte au IIe siècle A. C.; ces conversations sans apprêt et sans ordre ont été recueillies et réunies par les disciples du sage et par les disciples des premiers, c'est-à-dire vers la fin du Ve siècle et le début du IVe siècle avant notre ère (Catalogue 2521). — *b*) Le *Méng tseù* renferme les entretiens du sage Méng tseù, écrits sinon par lui-même, du moins par des disciples rapprochés; le recueil daterait donc de la première moitié du IIIe siècle A. C. (Catalogue 2522).

5. *Eùl yà*, lexique attribué à un disciple de Confucius et remontant tout au moins à son école (Catalogue 2523).

6. *Tcheoū li*, rituel des Tcheoū, tableau des fonctions sous cette dynastie (1122-249); a été retrouvé en divers manuscrits dans la première moitié du IIe siècle A. C.; en dehors des interpolations probables de Lyeoū Hīn (Ier s. A. C.-Ier s. P. C.), le texte paraît composite et ne remonte pas intégralement au début des Tcheoū, malgré des prétentions contraires (Catalogue 2501-2506).

7. *Yí li*, rituel des patriciens; décrit les principales cérémonies de la vie des princes et des patriciens, remonte à l'époque féodale et est exposé à moins d'objections que le *Tcheoū li* (Catalogue 2507-2509).

8. *Lì ki*, mémoires sur les rites; sont un recueil factice, datant du IIe siècle A. C., de textes d'âges divers; complété par Mà Yōng (79-166). Sections citées : le *Lì yŭe*, origine et développement des rites, appartient à l'école de Tseū-yeoū (Yén Yèn), disciple de Confucius, mais présenterait des interpolations taoïstes (Catalogue 2511). Le *Tsi thóng*, sommaire des sacrifices, semble de peu postérieur à Confucius. Les *Yuĕ ling*, ordonnances pour tous les mois, sont extraits du *Lyü chi tchhwēn tshyeoū*, voir plus bas n° 21 (Catalogue 2510, 2511). *Yŏ ki*, mémoire sur la musique, introduit dans les *Lì ki* par Mà Yōng (Catalogue 2512). *Khyŭ li*, rites mineurs (Catalogue 2510). *Wĕn wâng chi tseù*, Wĕn wâng comme Prince héritier (Catalogue 2511). *Néi tsĕ*, règles de la famille (Catalogue 2511). *Ming thang wéi*, places dans le Ming thâng (Catalogue 2512). *Chè yi*, sens des rites du tir à l'arc (Catalogue 2513) : ces derniers mémoires ont été mis dans les *Lì ki* entre le début du IIe siècle A. C. et Mà Yōng.

9. Édouard Biot, *Le Tcheou li ou Rites des Tcheou, traduit pour la première fois du chinois*. 2 vol. in-8°, Paris, 1851.

10. James Legge, *The Chinese Classics, with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena and copious indexes*. 7 vol. grand in-8°, Hong-kong, 1861-1872.

11. James Legge, *The Sacred Books of China, the texts of Confucianism translated*. 2 vol. grand in-8°, Oxford, 1885.

12. Le P. Séraphin Couvreur, *Les Quatre Livres avec un commentaire abrégé en chinois, une double traduction en français et en latin...* 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1895.

13. Le P. Séraphin Couvreur, *Cheu king texte chinois avec une double traduction en latin et en français*. 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1896.

14. Le P. Séraphin Couvreur, *Chou king texte chinois avec une double traduction...* 1 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1897.

15. Le P. Séraphin Couvreur, *Li ki ou Mémoires sur les bienséances... texte chinois avec une double traduction...* 2 vol. grand in-8°, Ho kien fou, 1899.

16. Le P. Léon Wieger, *Textes philosophiques* (*Collection des Rudiments*). 1 vol. in-18, Ho kien fou, 1906.

B. — Rituels.

17. *Wĕn myáo li yŏ tchi*, notice sur les rites du temple de Confucius, rédigée par Yèn Hīng-pāng (1690), qui avait accompagné l'Empereur dans un voyage au Chān-tōng; la partie musicale est très précise (Catalogue 2309).

18. G. Devéria, *Un Mariage impérial chinois, cérémonial traduit par...* 1 vol. in-18, Paris, 1887.

19. Maurice Courant, *La Cour de Péking, notes sur la constitution...* 1 vol. grand in-8°, Paris, 1891 (extrait du *Bulletin de géographie historique et descriptive*, 1891, n° 3).

20. *a*) *Hwâng tchhâo tsi khi yŏ woù toù*. — *b*) *Tchōng seū hŏ pyēn*, rituel pour les sacrifices à Confucius, au dieu de la Guerre et au dieu de la Littérature, publié par le gouverneur du Hoû-péi (1863), réédition de 1872, grand in-8°. Figure et description des vases, instruments; hymnes avec musique; danses; invocations.

C. — Recueils, traités divers, coutumes.

21. *Lyü chi tchhwēn tshyeoū*, recueil encyclopédique dû à Lyù Poū-wéi, régent de Tshin, mort en 235 A. C.; ouvrage précieux parce qu'il a échappé à l'incendie des livres et donne un grand nombre de faits puisés directement aux sources antiques (Catalogue 3834).

22. *Fōng soū thōng yi*, traité sur les coutumes, par Yíng Chào, préfet en 189 P. C. (Catalogue Impérial, liv. 120, f. 2).

23. *Chī míng*, dictionnaire phonétique de Lyeoū Hī, sous les Han postérieurs (25-220) (Cat. Imp., liv. 40, f. 10).

24. *Móng khī pī thân*. *Pou pi thân*, notices et mémoires d'érudition rangés par ordre méthodique; sections musicales : *Pī thân*, liv. 5 et 6, *Poù pī thân*, liv. 1. L'auteur très informé et plein d'ingéniosité est Chěn Kwŏ, docteur en 1063, mort en 1093 (Cat. Imp., liv. 120, f. 18) : dans la collection *Pai hai*, tomes IV et V (Bibl. Nat., Nouveau fonds chinois 618 A).

25. *Tōng king móng hwâ loù*, description de la capitale Pyén-kīng, par Móng Yuèn-lào; cet auteur paraît écrire après la retraite des Sóng au sud du Kyāng (1127), il donne des renseignements sur la topographie et les coutumes (Cat. Imp., liv. 70, f. 32).

26. *Hwéi ngān syēn chēng tchoū wén kōng wén tsi*, œuvres de Tchoū Hī (Catalogue 3720-3731).

27. *Yuèn kyèn tchāi yú tswan tchoū tseū tshyuén choū*, œuvres de Tchoū Hī, édition impériale de 1713 (Catalogue 3732-3737). Le célèbre philosophe et érudit (1130-1200) a porté ses investigations sur la musique et a laissé des pages de valeur. N° 26, liv. 66, *Khin lyü chwĕ*, traité sur le khin et les lyü. — N° 27, liv. 41, *Yŏ*, musique : sous ce dernier titre sont réunis des passages tirés de plusieurs œuvres distinctes.

28. *Chi yuén*, traité de Lyeoū Hyào-swēn, auteur de la dynastie des Sóng (960-1278).

29. *Koù kin tchi phing lyŏ*, traité par Tchoū Kyén (peut-être Tchoū Kyèn, descendant de Tchoū Hī à la quatorzième génération, XVIe siècle).

30. *King tchhwān pái pyēn*, encyclopédie imprimée en 1581; par Thâng Chwén-tchī (Wylie, *Notes on Chinese literature*, p. 149).

31. *Tchhâng ngān khŏ hwá*, anecdotes de la Capitale, par Tsyàng Yī-khwéi, de l'époque des Mìng (1368-1644).

32. *Yuèn khyŭ syuèn*, choix de pièces de la dynastie des Yuèn, sans date d'édition, sans nom d'éditeur; précédé de six dissertations sur le théâtre (Catalogue 4339-4344).

33. Natalis Rondot, *Péking et la Chine, Mesures, monnaies et banques chinoises*; 1 fascicule grand in-8°, extrait du *Dictionnaire du commerce et de la navigation*, Paris, Guillaumin, 1861.

D. — Histoires dynastiques.

Ces ouvrages, rédigés souvent peu après la chute des dynasties, sont en grand nombre des monuments de conscience historique et presque tous contiennent des notices relatives à la musique et aux lyü; les plus intéressantes se trouvent dans les nos 34, 36, 38 42, 45, 46.

34. *Chi ki*, mémoires historiques de Seū-mà Tshyēn (IIe et Ier siècles A. C.), modèle qu'ont imité sans l'égaler toutes les autres histoires dynastiques (Catalogue 1-6) : livres 24 musique, 25 lyü. Edition *Chi kī phíng lin* de Líng Yi-tóng (1576), annotée et réimprimée à Tôkyô (1869), grand in-8°.

35. Édouard Chavannes, *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, traduits et annotés par...* grand in-8°, Paris; 5 vol. parus depuis 1895.

36. *Hán choū*, livre des Han antérieurs (206 A. C.-25 P. C.), par Pān Koū († 92 P. C.) (Catalogue 31-34) : livres 21 lyü, 22 musique. Édition *Hán choū phíng lin* de Líng Yi-tóng (1581); réimpression japonaise de 1658, grand in-8°.

37. *Sān kwĕ tchi*, histoire des Trois Royaumes (220-280), par

Tchhên Cheoû (┼297) (Catalogue 35, 36) : section des Wéi, liv. 29 vie de Toù Khwêi. Edition de Tchhên Jên-sî (1620), réimprimé à Edo (1670), grand in-8°.

38. *Syü hàn choû pâ tchî*, huit notices faisant suite au livre des Han postérieurs (25-220); monographies des arts, des sciences, *etc.*, dues à Seû-mà Pyeoû (┼306), jointes au *Heoû hàn choû* de Fàn Ye (┼445) (Catalogue 37-39) : livre 1 relatif aux lyû. Edition de Nanking, 1887, gr. in-8°.

39. *Song choû*, livre des Sóng (419-479), par Chèn Yŏ (441-513) (Catalogue 40-43) : livres 11 lyû, 19-22 musique. Edition de Nanking, 1872, grand in-8°.

40. *Wei choû*, livre des Wéi du nord (386-556), par Wéi Cheoû (506-572) (Catalogue 46-49) ; livres 102 Asie centrale, 107 lyû, 109 musique. Edition de Nanking, 1872, grand in-8°.

41. *Tsin choû*, livre des Tsin (265-419), rédigé en 627-649 par une commission de fonctionnaires (Catalogue 51-55) : livres 17-19 lyu, 22 et 23 musique. Edition du Kwê-tseû kyén, 1582, réimprimé à Kyôto, 1702, grand in-8°.

42. *Swéi choû*, livre des Swêi (581-618), composé par Wéi Tchēng en conformité d'un décret de 629 (Catalogue 60-62) : livres 13-15 musique, 16-18 lyû. Edition de Hwâi-nân, 1871, grand in-8°.

43. *Nân chi*, histoire du Sud (419-589), par Li Yên-cheoû (┼650) (Catalogue 65-67) : livre 33, vie de Hô Tchhêng-thyên. Edition chinoise sans indication bibliographique, grand in-8°.

44. *Pĕi chi*, histoire du Nord (386-618), par le même (Catalogue 68-72) : livre 82, vie de Lyeoû Tchô. Edition chinoise sans date, grand in-8°.

45. *Kyeoû thâng choû*, ancien livre des Thâng (618-907), par Lyeoû Hyû (897-946) (Catalogue 153-164) : livres 28-31 musique. Edition du Tche-kyāng, 1872, grand in-8°.

46. *Thâng choû*, livre des Thâng (618-907), par Ngeoû-yâng Syeoû (1017-1072) (Catalogue 73-80) : livres 21 et 22 musique, 222 *b*) et *c*) Nân-tchâo et Pyâo. Edition de 1305, réimpression de Edo, 1750, grand in-8°.

47. *Kyeou wou tài chi*, ancienne histoire des Cinq Dynasties (907-960), composée par Sye Kyū-tchéng en 968-975 (Catalogue 177-180) : livres 144 et 145 musique. Edition du Hoû-pĕi, 1872, grand in-8°.

48. *Sóng chi*, histoire des Sóng (960-1279), par le Mongol Thŏ-thŏ (1313-1355) (Catalogue 183-209) : livres 68-84 lyû, livres 126-142 musique.

49. *Lyâo chi*, histoire des Lyâo (907-1124), par le même (Catalogue 210-212) : livre 23 musique. Edition du Kyāng-soû, 1873, grand in-8°.

50. *Kīn chi*, histoire des Kīn (1115-1234), par le même (Catalogue 213-218) : livres 39 et 40 musique. Edition du Kyāng-soû, 1874, gr. in-8°.

51. *Yuên chi*, histoire des Ynên (1147-1367) composée par Sóng Lyên (1310-1381), en exécution d'un décret de 1369 (Catalogue 210-229) : livres 67-71 musique. Edition du Kyāng-soû, 1874, gr. in-8°.

52. *Ming chi*, histoire des Mîng (1368-1644), achevée en 1739 par Tchāng Thîng-yû (1670-1756) (Catalogue 230-248) : livres 61-63 musique.

53. *Sóng chi sīn pyēn*, nouvelle histoire des Sóng (960-1279), par Kŏ Wêi-khî, docteur en 1523 ; les préfaces sont de 1555 et 1557 (Cat. Imp., liv. 50, f. 42) : livres 19 lyû, 30 et 31 musique. Réimpression de Edo, 1835, grand in-8°.

E. — Ouvrages historiques divers.

54. *Thōng tyen*, histoire administrative, économique, etc., par Toù Yeoû (┼812). Les livres 141 à 147 sont consacrés à la musique (Catalogue 723-729).

55. *Thâng hwèi yâo*, collection historique et administrative des Thâng, par Wâng Phoû, docteur en 948 (Cat. Imp., liv. 81, f. 4). Edition du Kyāng-soû, 1884, in-4°.

56. *Woù tài hwèi yâo*, collection historique et administrative des Cinq Dynasties, par le même (Catalogue 766-767).

57. *Syuēn hwô pŏ kou thoû loû*, collection d'antiquités de la salle Syuēn-hwô, planches et légendes, par Wâng Foû ; cet ouvrage remarquable date de 1107-1110. Il y a lieu de corriger ainsi d'après le Cat. Imp., liv. 115, f. 7, les indications confuses de la notice Catalogue 1105-1109.

58. *Thōng tchi*, collection de mémoires sur l'histoire, par Tchêng Tshyâo (1108-1166) (Catalogue 730-753) : livres 49 et 50 musique.

59. *Wên hyên thōng khâo*, histoire administrative, économique, etc., par le célèbre érudit Mà Twān-lin, qui se présenta aux examens dans la période 1265-1274. Les livres 128 à 148 traitent de la musique (Catalogue 768-782).

60. *Seû khoû tshyuên choû tsōng mou*, notice sur les ouvrages de la Bibliothèque Impériale, ou Catalogue Impérial, composé à la suite d'un décret de 1772, publié en 1790 par une commission de fonctionnaires (Catalogue 1347-1373) : livres 38 et 39 théorie musicale, 113 et 114 recueils musicaux, 199 et 200 chansons et airs. Edition de Canton, 1868, in-12.

61. Edouard Chavannes, *Documents sur les Tou-kiue (Turcs) occidentaux, recueillis et commentés par... présenté à l'Académie Impériale des Sciences de Saint-Pétersbourg*, 1 vol. in-4°, 1903.

62. *Koû kīn thoû choû tsi tchhēng*. Cette volumineuse encyclopédie officielle du xviii° siècle (1725) contient en ordre méthodique des extraits d'ouvrages, des ouvrages complets, des discussions émanant de la commission de composition. La section *Yŏ lyŭ tyên* (désignée Y. l. t.), en 136 livres, traite de la musique ; elle reproduit nombre de textes que je n'aurais pu consulter ailleurs ; en raison des inadvertances qui s'y rencontrent, j'ai cependant recouru à d'autres éditions des mêmes textes chaque fois que cela a été possible et utile. (*Yŏ lyŭ tyên*, in-4° : Bibl. Nationale, Nouveau fonds chinois 1120-1135).

F. — Règlements et lois.

63. *Thâng lyeoû tyên*, statuts des Thâng, recueil composé par l'empereur Hyuên tsōng (685-762, règne 712-756), annoté par Lì Linfoù (┼752) (Cat. Imp., liv. 79, f. 1). Edition de Wâng Ngo (1515), réimprimé à Edo, 1836, grand in-8°.

64. *Tá mîng hwêi tyên*, statuts des Mîng ; recueil officiel, édition de 1587, grand in-8° (Catalogue 1999-2014).

65. *Tá tshîng hwêi tyên*, statuts des Tshîng ; recueil officiel, édition de 1818, in-folio (Catalogue 2077-2081).

66. *Tá tshîng hwêi tyên chi li*, statuts des Tshîng, règlements détaillés ; recueil officiel, édition de 1818, in-folio (Catalogue 2094-2145).

67. *Tá tshîng hwêi tyên thoû*, statuts des Tshîng, planches et légendes ; recueil officiel, édition de 1811, in-folio (Catalogue 2064-2070).

68. *Tá tshîng lyŭ li*, code des Tshîng : voir Catalogue 2348-2349. Edition *Tá tshîng lyŭ li hwêi tsì pyên lân*, Péking, 1888, in-folio.

G. — Traités sur la musique.

69. *Yŏ choû*, traité sur la musique, par Tchhên Yâng, docteur en 1094-1097 (Cat. Imp., liv. 38, f. 3).

70. *Lyŭ lyŭ sīn choû*, nouveau traité des lyû, par Tshâi Yuên-ting (1135-1198) (Cat. Imp., liv. 38, f. 6). Cet ouvrage, très important par sa précision, était vivement apprécié de Tchoû Hî, ami de l'auteur. Je ne connais malheureusement que le texte reproduit dans le *Yŏ lyŭ tyên*.

71. *Tshaù yuên*, théorie des chants, par Tchāng Yên, né en 1248 (Catalogue 3587, art. VII) ; publié partiellement sous le titre de *Yŏ fou tchi mi* (Cat. Imp., liv. 200, f. 21).

72. *Yŏ lyŭ kwàn kyên*, opinions sur la musique et les lyû, par Hô Thâng, docteur dans la période 1488-1505 ; le prince Tsài-yŭ remarque que Hô Thâng était compatriote de Hyù Hêng, célèbre lettré de la fin du xiii° siècle, qu'il pouvait donc avoir reçu des traditions particulières.

73. *Yuên lŏ tchi yŏ*, traité de Hân Pāng-khî, docteur en 150[illegible] (Cat. Imp., liv. 38, f. 15).

74. *Lyŭ li yóng thōng*, sur le calendrier (Catalogue 3210, art. III).

75. *Lyŭ hyŏ sīn chwĕ*, nouveau traité des lyû (Catalogue 3210, art. IV) ;

76. *Hyāng yīn chi yŏ phou*, mélodies des odes chantées aux banquets de district (Catalogue 3210, art. V) ;

77. *Yŏ hyŏ sīn chwĕ*, nouveau traité sur la musique (Catalogue 3211, art. VI) ;

78. *Swân hyŏ sīn chwĕ*, nouveau traité sur le calcul des lyû (Catalogue 3211, art. VIII) ;

79. *Tshāo mán kou yŏ phou*, mélodies antiques avec accompagnement (catalogue 3211, art. IX) ;

80. *Syuên kōng hŏ yŏ phou*, mélodies à transposition (Catalogue 3211, art. X) ;

81. *Syâo wou hyāng yŏ phou*, mélodies des petites danses (Catalogue 3211, art. XI) ;

82. *a*) *Sóng joû tchoû hî lwên woû tà lyŏ*. — *b*) *Eúl yi tchwèi tchō thoû* ; résumé de la dissertation de Tchoû Hî sur la danse ; figures des poses des danseurs (Catalogue 3211, art. XII) ;

83. *Lyeoû tài syâo woû phou*, danses des six âges antiques (Catalogue 3211, art. XIII) ;

84. *Ling sīng syâo woû phou*, danses rustiques (Catalogue 3211, art. XIV). Ces onze ouvrages (depuis 74) sont dus à Tchou Tsai-yŭ, prince héritier de Tchêng, qui les présenta à l'Empereur en 1595 ; ils résultent des recherches personnelles de Tsài-yŭ et de celles de son père, prince Kōng de Tchêng, qui était en relation avec Hô Thâng ; ils témoignent d'une connaissance approfondie de l'archéologie et de la musique, aussi bien que d'une ingéniosité excessive. La Bibliothèque Nationale en possède un exemplaire qui forme deux magnifiques volumes grand in-folio.

85. *Lyŭ lyŭ tsīng yi*, traité des lyû, du même auteur (Cat. Imp., liv. 38, f. 20, compris dans le *Yŏ lyŭ tshyuên choû*). Cet ouvrage est cité partiellement dans le *Yŏ lyŭ tyên*.

86. *Lyŭ lyŭ tchêng yi*, traité des lyû ; ouvrage officiel de 17[illegible], comprenant une partie générale et des études sur les principaux instruments, flûte de Pan, flûte droite, flûte traversière ti, orgue à bouche, chalumeau, flûte traversière tchhî, ocarina, khin, cloches, lithophone, tambour, auge, tigre. Un supplément expose les principes de la musique européenne ; il est dû aux PP. Thomaz Pereyra (1645-1708), Jésuite, et (?) Teodorico Pedrini (16[illegible]-1746), Lazariste (Catalogue 3221-3225).

87. *Chēng lyū syāo ki*, mémoire sur la musique, par Tchhêng Yâo-thyên, licencié en 1770 (Catalogue 3130, article LXXII).

88. Le P. Amiot, *De la Musique des Chinois tant anciens que modernes* (*Mémoires concernant les Chinois*, vol. VI, 1780, p. 1 et sq.). Cet ouvrage recommandable, fait d'après les documents chinois, traite surtout des lyū et de quelques points de la théorie chinoise; les instruments et l'histoire de la musique sont laissés de côté. A comparer un important manuscrit du même auteur, 1 vol. in-folio, Bibl. Nationale, fonds Bréquigny 13.

89. J. A. van Aalst, *Chinese Music* (*Imperial Maritime Customs, special series, n° 6*), 1 vol. in-4°, Chang-hài, 1884. Ce volume montre des connaissances acquises par l'observation directe; il donne des notions sur les principaux instruments; la partie historique et théorique n'est qu'effleurée et renferme quelques graves erreurs.

90. J. Grosset, *Contribution à l'étude de la musique hindoue* (*Bibliothèque de la Faculté des lettres de Lyon, VI*; 1 vol. gr. in-8°, Paris, 1888).

H. — Traités sur les chœurs, chants, airs, etc.

91. *Khin tshâo*, liste d'une cinquantaine de chansons pour le khin avec quelques indications historiques, par Tshâi Yōng (133-192), lettré et musicien renommé; dans la collection *Toū hwa tchāi tshōng choū*, section VI (Bibl. Nat., Nouveau fonds chinois 1305).

92. *Yŏ foù kok thî ydo kyài*, liste de chants anciens avec bref historique, par Woû Kīng, haut fonctionnaire mort en 742, à environ quatre-vingts ans (Cat. Imp., liv. 197, f. 1); dans le *Tsin tai pi choū*, 14e recueil (Bibl. Nat., fonds Fourmont 304, tome 22) et dans Y. l. t., liv. 74.

93. *Kyē koù loū*, traité sur le tambour kyē, renfermant description de l'instrument, historique, anecdotes, liste de 130 airs; par Nân Tchō, fonctionnaire, qui a achevé son ouvrage en 850 (Cat. Imp., liv. 113, f. 39); dans Y. l. t., liv. 129.

94. *Yŏ foù tsā loū*, notices sur divers instruments, chœurs, etc., par Twân Ngān-tsyê, fonctionnaire en 894-897 (Cat. Imp., liv. 113, f. 41); dans *Chwē foū*, liv. 100 (Bibl. Nat., Nouveau fonds chinois 159, tome 21) et dans Y. l. t., liv. 37.

95. *Pi ki mân tchi*, traité sur les chants et mélodies, par Wâng Tchō, fonctionnaire en 1131-1162 (Cat. Imp., liv. 199, f. 31) et dans Y. l. t., liv. 75.

96. *Thâng yŏ khyŭ phou*, traité sur les chants de la dynastie des Thâng, par Khō Seû-swēn, de l'époque des Sóng; dans *Chwē foū*, liv. 100 (voir n° 94).

I. — Traités sur les instruments, accompagnés de recueils d'airs.

97. *Hoëi yên pi tchi*, traité de khin avec des mélodies, par Yin Ye, publié en 1587; la date est douteuse, étant exprimée seulement en caractères cycliques; l'exemplaire paraît ancien et peut dater du xvie siècle, grand in-8°.

98. *Khin phou tá tshyuên*, traité de khin avec des mélodies; l'ouvrage original (Cat. Imp., liv. 114, f. 27), par Yâng Pyâo-tchêng, a été gravé en 1573, mais l'édition in-8° que j'ai en mains, a été refondue par Tchhêng Yùn-kī en 1705 (Catalogue 5562).

99. *Khin thân*, notice sur le khin (théorie, historique, lecture des caractères, etc.), par Tchhêng Yùn-kī (Catalogue 5562). Edition in-8°.

100. *Sōng fōng kŏ khin phou. Chou hwâi tshâo*; deux recueils de mélodies et de poésies pour le khin, composées par divers auteurs et réunies par Tchhêng Hyông; notice des caractères spéciaux par l'éditeur, qui est accusé d'avoir compliqué l'exécution des morceaux (Cat. Imp., liv. 113, f. 35). Ouvrage du xviie ou du xviiie siècle; j'ai sous les yeux une réédition in-8°, assez mauvaise et sans date.

101. *Woù tchī tchāi khin phou tá tchhéng*, traité de khin avec des mélodies, par Syù Khi (1721); réédition récente, grand in-8°, non datée.

102. *Hwâng tchhâo li khi thoû chī*, modèles des instruments rituels de la dynastie régnante, planches et légendes; fort belle publication officielle de 1759, in-4° (Catalogue 2289-2304).

103. *Thyēn wēn kŏ khin phou tsī tchhéng*, traité de khin avec des mélodies; la théorie musicale en général, la théorie du khin rapproché du sĕ et de la flûte de Pan, la partie historique et bibliographique sont très développées; le nombre des morceaux est considérable; à ma connaissance, c'est de beaucoup l'ouvrage le plus complet en ce genre. Par Thâng Yì-ming (1876); gravé à Tchhêng-toū en 1876, grand in-8°.

104. *Phî phâ phou*, traité de phî-phâ avec mélodies; gravé en 1876-1878, édition in-18.

105. *Tchōng wâi ki fā tà kwân thoû chwē*, traité général des amusements, figures et légendes, par Thâng Tsâi-fōng; gravé à Châng-hâi, 1893-1894, in-32. Le livre 12 est consacré aux instruments rituels, flûtes, violons, guitares de divers genres, orgue à bouche, tympanon, hautbois, carillon de gongs; figures et tablatures, mélodies notées.

106. *Kong tchhi phou*, alias *Chēng syāo phou*, un petit cahier in-16, renfermant quelques mélodies et les tablatures de quelques instruments.

107. F. Warrington Eastlake, *The* 笙 *or Chinese Reed Organ* (*China Review*, 1882-1883, XI, pp. 33-41).

108. Mme G. Devéria, *Essai nouveau sur la musique chez les Chinois* (*Magasin pittoresque*, 1885, pp. 234, etc.). Description précise des orchestres du Palais, d'après les documents officiels.

109. V. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, nos 1-576, 1 vol. in-16, 2e éd., Gand, 1893. Cet ouvrage est précieux par la précision des descriptions et des explications acoustiques.

110. *Annuaire du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles*, in-16; 10e année, 1886; 14e année, 1890; contient la suite du *Catalogue* précédent.

SECOND APPENDICE

LA MUSIQUE EN CORÉE

La théorie musicale a été empruntée à la Chine avec une partie de la civilisation. A côté d'instruments indigènes on trouve un grand nombre d'instruments chinois; pour ces derniers on renverra simplement aux chap. VII à X et l'on ne marquera que les différences importantes.

INSTRUMENTS AUTOPHONES.

Theuk tchong, cloche isolée. *Phyen tchong*, carillon de cloches[1]. Voir chap. VII, *pŏ tchōng* 1, *pyēn tchōng* 2; le carillon s'étend de mi_3 à sol_4.

Soun[2], employé pour introduire les danseurs militaires et pour marquer le troisième mot des vers. Voir chap. VII, *chwên* 3.

Thák[3], sonnette employée dans la danse militaire. Voir chap. VII, *tŏ* 4.

Thák ou *tchhák*[4], même usage; identifié au tchēng, sorte de sonnette. Voir chap. VII, *tchēng* 5, *tchŏ* 6.

Nyo[5], même usage; comparé à un grand tchēng. Voir chap. VII, *nâo* 16.

Tong pál, hyáng pál[6], cymbales de moyen et de petit modèle, appartenant à la musique non rituelle ou orchestre vulgaire. Voir chap. VII, *pŏ* 17.

Theuk kyeng, lithophone isolé. *Phyen kyeng*, carillon de lithophones[7]. Voir chap. VII, *thĕ khing* 23, *pyēn khing* 24.

Páng hyáng, carillon de lames d'acier[8] appartenant à la musique non rituelle. Voir chap. VII, *fāng hyàng* 25; un rapport présenté au Roi en 1431 affirme que cet instrument est usité en Chine depuis l'époque des Lyâng (502-557); il était connu d'abord sous le nom de *tong kyeng*.

Hyáng ryeng, grelots[9] faits d'un métal appelé tou

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 1 à 5. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 74 à 76. — *Tchin tchhán eui kouei* (Bibl. cor., n° 1305), liv. préliminaire, f. 33 v°.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 5 et 6. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 87.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 v°. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 87 et 88.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 v°. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 87.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 6 r°. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 87 et 88.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 8 et 9. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 35 v°.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 9 et 11. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 74 à 76. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 7 et 8. — *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 r°.

9. *Tchin tchhán eui kouei*, liv. préliminaire, f. 36 r°; liv. 3, f. 22 v°.

sek, employés dans diverses danses. Voir chap. XIII, *ling* **172**.

E, tigre[1]. Voir chap. VII, *yú* **29**.

Â paik, claquettes d'ivoire[2], formées de 6 lames; il en existe aussi en bois, *paik*. Voir chap. VII, *phŏ pàn* **31**.

Tok[3], tige de bambou de 3 à 7 pieds de long sur 5 pouces de diamètre, ouverte à l'extrémité inférieure et percée en outre de deux trous vers le bas; cet instrument et les deux suivants marquent le rhythme de la danse militaire. Voir chap. VII, *toŭ* **33**.

Â **184**[4], tige creuse longue de 5p,6; à section circulaire; renflée au milieu et s'amincissant aux bouts, couverte de cuir de mouton; la description n'indique pas si les bouts sont libres ou fermés de cuir; deux anneaux latéraux permettent de tenir l'instrument verticalement pour en frapper la terre. Comparer chap. VII *yà* **50**; chap. XIII *yà* **50** (p. 188).

Eung **185**[5], tige creuse de 6p,5 de long; à section carrée; on frappe les côtés de la tige avec un marteau, *tchhou*, relié à l'extrémité inférieure interne.

Tchhouk, auge[6]. Voir chap. VII, *tchoŭ* **34**.

Sâng[7], sac cylindrique en cuir, rempli de bale de riz. Voir chap. VIII, *pŏ foù* **49**; chap. XIII, *syâng* **164** (p. 188).

Pou[8], jarres de terre cuite sur lesquelles on frappe avec des marteaux; le *Âk hâk kouei pem* en indique, dans l'orchestre, dix donnant dix notes différentes. Voir chap. VII, *feoù* **36**.

INSTRUMENTS A MEMBRANES

Ken ko, tambour dressé[9], al. *tchin ko*, portant deux petits tambours *pi* et *eung*; le *tchin ko* du *Âk hâk kouei pem* est posé sur un cadre porté par quatre colonnes. Voir chap. VIII, *kyên koù* **44**, *phî* et *yíng* **45**, **46**, *tsín koù* **47**.

Sâk ko, *eung ko*[10] : à la différence des indications du prince Tsái-yŭ, les Coréens suspendent ces deux petits tambours dans deux cadres séparés, placés l'un à l'ouest, l'autre à l'est du tambour dressé. Voir chap. VIII, *sŏ koù* **45**, *yíng koù* **46**.

Kyo pâng ko **186**, *tâi ko* **187**, *so ko* **188**[11] : ces trois tambours appartiennent à la musique vulgaire; le premier est suspendu ayant son axe horizontal comme les précédents; la suspension des deux autres n'est pas indiquée.

Reù ko, formé de six tambours en forme de tronc de cône, réunis autour d'un centre et suspendus dans un cadre. *Ryeng ko*, formé de huit tambours réunis et suspendus de même. *Ro ko*, formé de deux tambours attachés l'un au-dessus de l'autre : le premier de ces tambours a donc 6 faces, le second 8 et le dernier 4. Les auteurs coréens[12] suivent ici le *Yŏ chou* et s'écartent du commentaire du *Tcheoŭ li* rappelé p. 184, note 14; pour l'usage de ces tambours ils sont d'accord avec le *Tcheoŭ li*. Voir chap. XI, *lêi koù* **157**, *líng koù* **158**, *loù koù* **159** (p. 184).

Reù to **189**, *ryeng to* **190**, *ro to* **191**, tambourins associés par 3, par 4 et par 2, de manière à présenter 6, 8 et 4 faces; chaque agrégat d'instruments est porté sur un manche et muni de 6, 8 ou 4 pendants qui frappent les faces; ces tambourins sont employés avec les tambours précédents. Voir chap. VIII, *thâo* **62**; chap. XI, *lêi koù* **157**, *líng koù* **158**, *loú koù* **159**.

Mou ko **192**[13], grosse caisse posée verticalement sur quatre pieds, employée dans le chœur *Mou ko*, orchestre vulgaire.

Tchâng ko, tambour en forme de sablier[16]; le *kâi ko* coréen est à peu près semblable; employés par l'orchestre vulgaire. Voir chap. VIII, *tchâng koù* **59**, *kyê koù* **63**.

Tchel ko[17], tambour posé obliquement sur une tablette horizontale où est ménagée une entaille de dimension appropriée; appartient à la musique vulgaire. Cet instrument, d'après Mà Twān-lìn cité par l'auteur coréen, est originaire de la Chine orientale et a été employé depuis les Thâng. Voir chap. XII et XIII, *tsyĕ koù* **162** (pp. 185 et 192).

Tho ko, tambour de terre[18]. Voir chap. VI, *thou koù* **193** (p. 140).

INSTRUMENTS A VENT

Yâk, flûte à bouche transversale[19], à 3 trous; semble employée surtout comme insigne des danseurs civils. Voir chap. IX, *yŏ* **74**.

So, flûte de Pan[20]. Voir chap. IX, *phâi syāo* **75**.

Tong so, flûte droite[21] employée par l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *syāo* **77**.

Tyek **194**, flûte droite[22] semblable à la précédente mais avec un trou postérieur et 7 trous antérieurs.

Tchi, flûte traversière[23] ayant un trou externe de moins que la flûte de même nom employée en Chine; bec, *tchhù*, formé d'un bambou inséré dans le tuyau latéralement (?), et maintenu au moyen de cire. Voir chap. IX, *tchhî* **80**.

Tâng tyek, flûte chinoise[24] employée par l'orchestre vulgaire : c'est la flûte traversière *tî* décrite sous le n° **81**; elle a 7 ou 8 trous et une longueur de 1p,4.

Sâm tchouk, les trois flûtes, savoir : *tâi tcham* **195**, grande flûte, *tchoung tcham* **196**, flûte moyenne, *so tcham* **197**, petite flûte[25]; employées par l'orchestre

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 47 et 48. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 80 et 81. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 38 v°.

2. *Tchin tchhân eui kouei*, livre préliminaire, f. 36; liv. 3, f. 22 r°.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 49. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 89.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 48 et 49. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 88 et 89.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 48. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 88 et 89.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 46 et 47. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 79 et 80. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 v°.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 36. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 89.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 36 à 38. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 82 et 83.

9. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 30, 40, 42 à 44. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 79, 80. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 32 v°.

10. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 44. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 r°.

11. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 45, 46. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 33 r°.

12. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 40 à 42. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 76 à 78.

13. N° 69.

14. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 42 v°. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 77 à 78.

15. *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 35 r°.

16. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 45, 46. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, ff. 33 r°, 35 r°.

17. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 44, 45. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 1

18. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 38, 39. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 78, 79.

19. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 27, 28. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 81 et 90.

20. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 27. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 81

21. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 31 v°. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

22. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 29. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 8

23. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 29, 30. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, f. 83.

24. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 30. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

25. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 30, 31. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, ff. 8, 9. Les di

vulgaire; elles sont faites en bambou comme toutes les précédentes. La plus grande a environ 1 fois et demie la longueur de la flûte chinoise, les dimensions exactes ne sont pas données; les trous sont disposés comme dans la flûte chinoise : la bouche, un trou, *tchheng kong*, fermé par une pellicule, six trous pour les notes, enfin cinq trous muets dits *he kong*. Cet instrument, peut-être imité de la flûte chinoise, existait au Sillâ[1], où on lui attribuait une origine miraculeuse et où on le nommait *mân-phâ-sik;* on jouait alors 324 airs sur la grande flûte, 245 sur la flûte moyenne, 298 sur la petite flûte; on employait 7 systèmes ou modes : 1° *phyeng tyo*, système égal; 2° *hoâng tchong tyo*, système de hwâng-tchōng; 3° *â tyo*, système rituel; 4° *ouel tyo*, système de yuĕ; 5° *pân-sep tyo*, système de pān-chĕ; 6° *tchhoul tyo*, système tchhoul; 7° *soun tyo*, système éminent[2].

Koân **198**, chalumeau double[3]; chaque tuyau est analogue au kwàn chinois, avec 5 trous seulement. Voir chap. IX, *kwàn* **89**; chap. VI, *chwāng kwàn* **196** (p. 140, note 14).

Tâng phil-ryoul, chalumeau chinois[4] de l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *kwàn* **89**.

Kâ **199**, cornet de l'orchestre vulgaire; la figure sans texte montre 8 trous latéraux au lieu des 3 du cornet tartare[5]. Voir chap. IX, *hoû kyā* **90**.

Thâi phyeng so, hautbois[6] à 7 trous antérieurs et 1 trou postérieur; appartient à l'orchestre vulgaire. Voir chap. IX, *kīn kheoù kyŏ* **94**.

Houen, ocarina[7] à 6 trous. Voir chap. IX, *hyuēn* **101**.

Saing, ou, hoâ, orgues à bouche[8] ayant respectivement 19, 36 et 13 tuyaux; d'après les figures du *O ryei eui*, les instruments coréens sont semblables à ceux de l'orchestre officiel de Péking; le *Tchin tchhân eui kouei* représente au contraire la forme vulgaire à embouchure courte; la fabrication des anches d'orgue n'aurait été connue en Corée qu'en 1743; jusque-là les anches étaient achetées à Péking lors de la mission annuelle. Voir chap. IX, *chēng* **103**, *yû* **104**, *hwô* **105**.

INSTRUMENTS A CORDES

Keum, tâng keum, khîn chinois[9]. Voir chap. X, *khîn* **112**.

Seul, sĕ chinois[10]. Voir chap. X, *sĕ* **116**.

Tâi tchaing, grand tchēng[11] à 15 cordes au lieu de 14. Voir chap. X, *tchēng* **117**.

Kâyâ keum **200**, keum du Kâyâ[12].

Cet instrument, en bois d'éléococca, ressemble au précédent; mais la queue est terminée par un manche très court en forme de T, auquel sont nouées les 12 cordes de soie; la 1re corde est la plus grosse, les suivantes sont de plus en plus fines; les chevalets mobiles, *tchou*, sont de hauteur décroissante. Les doigts de la main gauche appuient sur les cordes pour les raccourcir pendant qu'elles sont pincées par les doigts de la main droite; les cordes 8 et 3, 9 et 4, 3 et 1 sont pincées ensemble, les cordes 5, 7, 12 résonnent seules. La notation suit les principes généraux de celle du khîn **112**.

Le keum du Kâyâ tire son nom du royaume de Kâyâ ou Kârâ, situé à l'extrême sud de la Corée, à l'ouest du fleuve Râk-tong et soumis définitivement au Sillâ en 532; un roi de Kâyâ fit fabriquer le nouveau keum en modifiant la construction d'un instrument chinois et chargea un homme appelé Oureuk de composer 12 mélodies; plus tard Oureuk se réfugia au Sillâ, où il est mentionné sous le roi Tchin-heung en 550 et 552 et où il eut des élèves. On cite les titres des 12 chants de Oureuk et de 3 chants dus à Nimoun : cinq de ces titres, paraissant inexplicables en chinois, semblent donc transcrits du coréen. Il y avait deux modes d'accord du kâyâ keum, pour lequel il existait en tout 185 airs. Entre ces origines anciennes et l'époque moderne toute indication manque; ce keum est attribué à l'orchestre vulgaire.

Hyen keum **201**, keum noir[13].

Cet instrument ressemble un peu au khîn **112** chinois; la table d'harmonie, légèrement bombée, est en bois d'éléococca, le fond plat en châtaignier; les cordes de soie sont montées et nouées à peu près comme sur le tchēng **117**. Les cordes, de la 1re en avant à la 6e, portent les noms suivants :

	Nos par épaisseur.	en *phyeng tyo*	en *ou tyo*.
6 *mou hyen*	2	mi_3	mi_4
5 *hoân eû tchheng* ou *ki hoân tchheng*.	4	mi_4	si_3
4 *hoân sâng tchheng*	3	mi_4	si_3
3 *tâi hyen* (grosse corde)	1	$fa\#_2$	$ut\#_3$
2 *you hyen*	5	$ut\#_3$	$sol\#_3$
1 *moun hyen*	2	si_3	mi_3

Les notes fournies par les diverses cordes dans la partie qu'il est habituel de faire vibrer, seraient dans le rapport des notes indiquées, si mon interprétation des deux tablatures du *Ryâng keum sin po* est exacte : ces tablatures ne fixent pas la hauteur absolue des notes[14]. Toutes les cordes sont accordées au moyen de chevalets mobiles, *tchou*, en bois de poirier. Les cordes 2, 3, 4 passent sur une série de 16 ou de 13 tons arrondis et saillants, *hoân*, en bois de poirier, analogues aux 4 grosses marques ou tons, *syâng*, du phî-phâ **123**; de ces tons le premier à gauche semble faire l'office de chevalet, les autres indiquent les points de pression des cordes en question. Les notes du tableau précédent répondent donc pour les cordes 1, 5, 6 à la section limitée par le chevalet mobile, pour les cordes 2, 3, 4 à la section limitée par

naires chinois, coréens, japonais, indiquent plusieurs sons pour 笒 et ne le donnent pas dans le sens de flûte; la prononciation, coréen *tcham*, chinois *tshên*, reste donc douteuse.

1. Etat du sud-est de la péninsule (57 A. C.-635 P. C.), réunit ensuite toute la presqu'île jusqu'à Phyeng-yâng.

2. Correspondance aux systèmes chinois, chap. IV, p. 117, etc. : 1° avec XL, 2° avec LXXV, 4° avec XXXVIII et LXXII, 5° avec V; le *phyeng tyo*, *phing tyao*, est aussi mentionné pp. 110 et 191, note 13 (33), où il est peut-être différent de XL. Les systèmes 3°, 6°, 7° ne sont pas reconnaissables sous les présentes désignations.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 28, 29. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 80, 81.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 31, 32. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

5. *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 32.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 35, 36. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 84, 85.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 32 à 35. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 81, 82. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

9. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 11, 12. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 85, 86. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

10. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 12, 13. — *O ryei eui se ryei*, liv. 1, ff. 84, 85.

11. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 26.

12. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 19, 20. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 24 r°. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, ff. 7, 8.

13. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 13 à 19. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 r°. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, ff. 5 à 7. — *Ryâng keum sin po*.

14. Les tablatures du *Ryâng keum sin po* présentent plusieurs points douteux et coïncident imparfaitement avec les explications qui y sont annexées.

201. Hyen keum (*Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34). — Échelles, cordes 2 et 3.

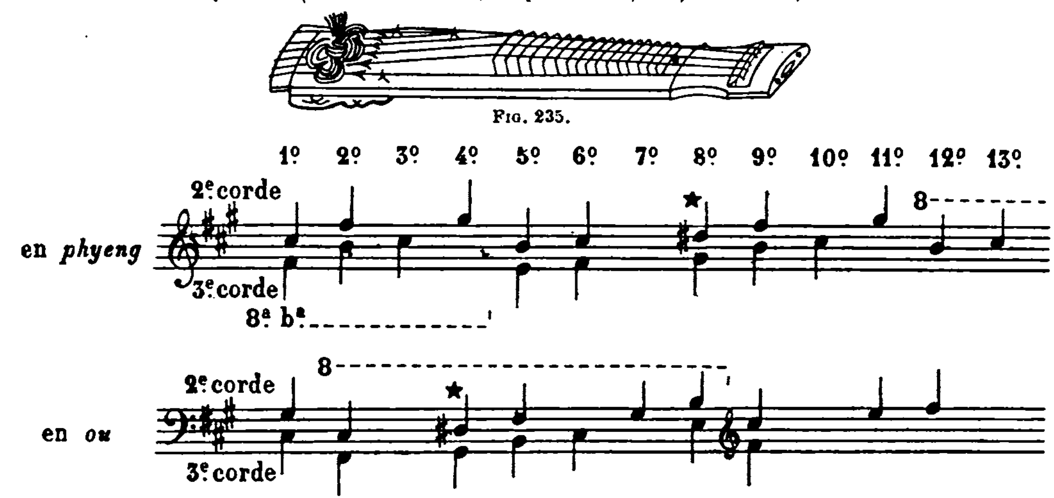
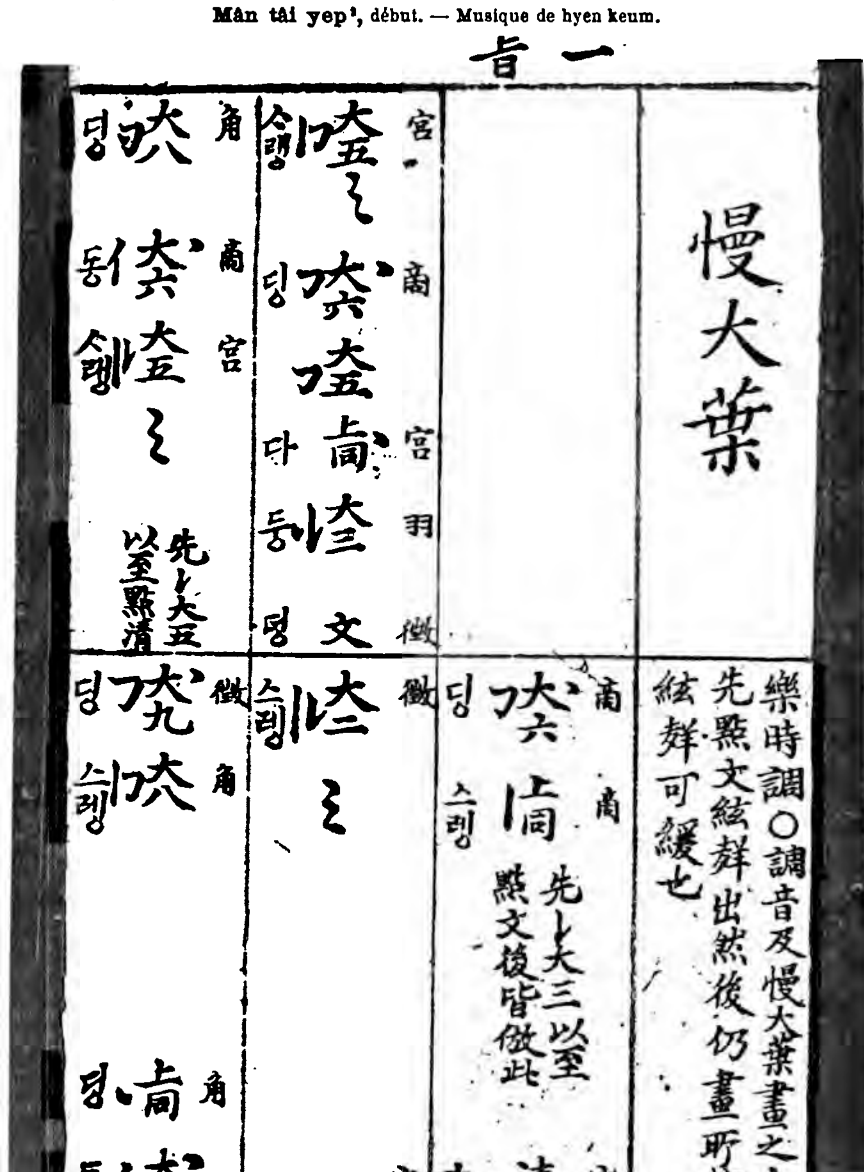


Fig. 235.

Mân tâi yep[2], début. — Musique de hyen keum.



le 1er ton. Les cordes 1, 4, 5, 6 ne sont employées que pour leur section la plus longue et ne donnent qu'une seule note chacune. Les cordes 2 et 3 sont, au contraire, pressées sur les sillets par les doigts de la main gauche, qui doit aussi arrêter, quand il y a lieu, les vibrations des autres cordes; on entend donc tantôt une seule note, tantôt plusieurs notes simultanées. Les tons se comptent du grave à l'aigu en sens contraire de ceux du khîn.

La main droite attaque les cordes au moyen d'un plectre, *si*. Il existe dix ou douze systèmes d'accord qu'il est impossible de préciser faute de renseignements.

Le keum noir est une modification du khîn chinois, qui prit naissance au Kokourye[1] à l'époque des Tsin (265-420) : des bandes de cigognes noires vinrent danser autour de l'inventeur, et l'instrument fut appelé keum des

1. Royaume (37 A. C.-668 P. C.) comprenant le nord-ouest de la Corée et le sud-est de la Mantchourie.

2. *Hyâng keum sin po*, 1er morceau. Il me reste des doutes sur la transcription de quelques passages de ce morceau, peut-être faute de renseignements suffisants, à moins que la notation soit en effet moins précise que celle du khîn chinois.

Mân tâi yep, 1er morceau. — Transcription réduite.



cigognes noires, puis keum noir. La connaissance du keum fut transmise à un artiste du Sillà, Okpoko, qui composa 3 chansons et fonda une école; les noms de plusieurs de ces mélodies sont cités par le *Sàm kouk sa keui*, quelques-uns sont chinois, d'autres sont transcrits du coréen; l'école de Okpoko se perpétua pendant plusieurs générations; elle distingua les deux modes principaux *phyeng* et *ou* et laissa 187 airs. Les auteurs coréens ne donnent aucun autre renseignement sur ces musiciens du Sillà et ne précisent pas l'époque où ils vécurent. Dès lors et jusqu'à l'époque moderne il n'est plus question du hyen keum, qui fait partie actuellement de l'orchestre vulgaire.

La notation est du même genre que celle du khîn 112; les signes principaux, par exemple 大 五, ou 淸, indiquent soit la corde seule, soit la corde et le ton; les signes placés à droite et à gauche sont pour le doigté; ainsi ↘ signifie soulever la corde avec les doigts de la main droite, ℸ veut dire presser la corde du pouce gauche, etc. L'exemple ci-joint montre que dans chaque rectangle représentant la mesure, les signes de droite sont les noms chinois des degrés, ceux de gauche sont des syllabes coréennes écrivant une harmonie imitative, *ting, seureing, tâng, sarâng, ting, tâ,* etc.; il est reproduit d'après le calque exact que je possède et qui est beaucoup plus net que l'original.

Tâng pi-phâ, guitare chinoise[1] semblable à l'instrument chinois, mais jouée avec un plectre, *mok pâl*, comme dans l'antiquité; elle appartient à l'orchestre

1. *Moun hën pi ko*, liv. 42, ff. 21 à 26. — *Tchin tchhin eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 r°.

vulgaire et sert pour la musique chinoise comme pour la musique indigène. Voir chap. X, *phi-phâ* **123**, *woû hyên* **128**.

	Nos par épaisseur	en *phyeng tyo*	en *sâng tyo*	en *hâ tyo*
1 *mou hyen* (grosse corde).	1	si_2	$ré_3$	$mi\#_3$
2 *tâi hyen*	2	mi_3	sol_3	$fa\#_3$
3 *tchoung hyen*	2	mi_3	si_2	si_2
4 *tcha hyen*	3	si_3	si_3	si_3
		musique coréenne	musique chinoise	

Hyâng pi-phâ **202**, guitare coréenne[1], analogue à la précédente, jouée avec des onglets et ayant 5 cordes énumérées dans l'ordre d'épaisseur : **1** *tâi hyen*, **2** *mou hyen* et *tchoung hyen*, **3** *tchheng hyen*, **4** *you hyen*. Cette nomenclature indique l'influence du hyen keum qui se fait sentir aussi dans les modes d'accord.

Les deux formes de guitares existaient déjà au Sillâ; il y avait alors pour la guitare coréenne trois modes d'accord (*koung tyo*, *tchhil hyen tyo*, *pong hoâng tyo*, avec 212 mélodies) qui diffèrent de nom des systèmes modernes.

Ouel keum[2], cet instrument de l'orchestre vulgaire doit être analogue au yuĕ khîn chinois plutôt qu'au yuĕ khîn de l'orchestre mongol; mais je n'en ai pas de figure ni de description suffisante. Voir chap. X, *yuĕ khîn* **134**.

Hyen tcha[3], même instrument que le sān hyên. Voir chap. X, *sān hyên* **137**.

Yâng keum[4], semblable à l'instrument chinois du même nom. Voir chap. X, *yâng khîn* **144**.

Â tchaing[5], tchēng à archet de l'orchestre vulgaire. Voir chap. X, *yă tchēng* **145**.

Hai (v. *hyei*) *keum*[6], différent du hî khîn des orchestres officiels chinois, presque semblable au hoû khîn de l'orchestre mongol; appartient en Corée à l'orchestre vulgaire. Voir chap. X, *hî khîn* **146**, *hoû khîn* **148**.

Les historiens ne donnent sur la musique et la danse chez les anciennes tribus coréennes que des indications vagues, suffisantes toutefois pour montrer la grande place des chœurs dans la vie ordinaire et dans le culte; pour le Sillâ seulement on trouve quelques détails. « La 9e année du roi Tcheng-myeng (689), Sin Sin-tchai, offrant un sacrifice à des esprits malfaisants, fit exécuter des chœurs : *Kâ mou*, danse des cornets, 6 *kâm* (chefs), 2 joueurs de cornet, 1 danseur; *Hâ sin yel mou*, petite danse Sin-yel, 4 kâm, 1 joueur de keum, 2 danseurs, 3 chanteurs; *Sa nai mou*, danse Sa-nai, 3 kâm, 1 joueur de keum, 2 danseurs, 2 chanteurs; *Hân ki mou*, danse de Hân Ki, 3 kâm, 1 joueur de keum, 2 danseurs; *Sâng sin yel mou*, grande danse Sin-yel, 3 kâm, 1 joueur de keum, 2 danseurs, 2 chanteurs; *So kyeng mou*, danse de la petite Capitale, 3 kâm, 1 joueur de keum, 1 danseur, 3 chanteurs; *Mi tchi mou*, danse Mi-tchi, 4 kâm, 1 joueur de keum, 2 danseurs[8]. La 8e année du roi Ai-tchâng (807), quand on exécuta des chœurs, on commença par le *Sa-nai* : joueur de keum et danseurs 4 hommes, joueur de keum en costume vert 1 homme, chanteurs en costumes rouges 5 hommes; vêtements multicolores, éventails brodés, ceintures à ciselures d'or; ensuite on exécuta la danse *Tai-keum*, danse du pilon : les danseurs sont vêtus de rouge, les joueurs de keum sont en costume vert. [Les choses] étant ainsi, on n'en peut dire le détail. » Kim Pou-sik cite ensuite et semble rattacher à ces chœurs cinq poésies chinoises dues à Tchheû Tchhi-ouen[9]. Le *Ko rye sa*[10] rappelle le chœur de *Tchheyong* tel qu'il était chanté et dansé au Korye, mais cette danse portait le nom de son auteur, un homme étrange, peut-être un esprit, qui l'exécuta devant le roi Hen-kâng (875-886).

De ces maigres indications il résulte que le Sillâ a eu un art musical et orchestique de même nature que celui de la Chine, réunissant la danse, le chant accompagné et la poésie, mais incomparablement plus pauvre que l'art contemporain des Thâng, primitif même en face des chœurs des Tcheoû. La tradition coréenne fait naître ces ballets au Sillâ, quelques-uns à une époque reculée; leurs titres sont pour la plupart inexplicables en chinois; mais ils ne sont mentionnés que tard dans le VIIe siècle, à l'époque où l'alliance des Thâng a permis au Sillâ de dominer les trois quarts de la péninsule. D'ailleurs les rapports avec la Chine remontent à huit ou neuf siècles plus haut; au Ve et au VIe siècle, le bouddhisme, l'écriture, la littérature, la philosophie, les institutions de la Chine ont été apportés en Corée; il est probable que les coutumes du « grand pays » ont fortement modifié aussi les vieilles danses indigènes.

A une quinzaine de ballets qui restaient des anciens royaumes, le Korye joignit une trentaine de chœurs nouveaux[11]; les uns commémoraient des faits

1. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 21 à 26. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, 8.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 42, ff. 20, 21.

3. *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

4. *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 20. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 v°.

6. *Moun hen pi ko*, liv. 42, f. 21. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 34 r°.

7. *Sâm kouk sa keui*, liv. 32, ff. 9, 10. Tcheng-myeng est le nom personnel du roi, qui est plus connu sous son nom dynastique de Sin-moun. Sin Sin-tchai, inconnu d'autre part.

8. Au liv. 32, f. 9, le *Sâm kouk sa keui* note brièvement l'origine de plusieurs chœurs qu'il appelle ici *âk*, chœur, musique, et non pas *mou*, danse. Le *Sin-yel* remonte au roi You-ri (24-57); le *Sa-nai*, aussi nommé *Si-no*, remonte au roi Nâi-hai (196-230); la danse des cornets vient du roi Nâi-mil (Nâi-moul, Nâ-mil, 356-402); le *Tai* ou *Tai-keum* est dû au musicien Paikkyel, de l'époque de Tcha-pi (458-479); le *Mi-tchi* est de l'époque de Pep-heung (514-540). *Hân Ki*, désignation d'un des chœurs, peut être un nom d'homme. L'expression *so kyeng* s'applique aux cinq capitales secondaires du Sillâ. Sur Paikkyel, voir *Sâm kouk sa keui*, liv. 48, ff. 3, 4.

9. Né vers 858; à douze ans il fut envoyé pour étudier en Chine; il y devint docteur et mandarin vers 880; rentré au Sillâ, il occupa des fonctions importantes et mourut avant 897; il a laissé des œuvres chinoises (*Bibliographie coréenne*, n° 494. — *Sâm kouk sa keui*, liv. 46, ff. 3 à 6; voir aussi n° 46, liv. 60, f. 20 r°). Outre les pièces de Tchheû Tchhi-ouen, on cite quelques chants plus anciens qui étaient conservés au temps du Korye (918-1392). Le *Se kyeng kok*, chant de Phyeng-yâng, et le *Tâi tong kâng kok*, chant du Tâi-tong kâng (fleuve de Phyeng-yâng) se rapporteraient au règne de Keui tcha (*Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 1. — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 33); mais tout ce qu'on rencontre en Corée relativement à ce personnage paraît apocryphe et ne semble pas antérieur au Korye. C'est aussi à l'époque du Korye qu'on trouve le *Rai ouen kok*, chant de Rai-ouen, et le *Myeng tchou*, chant de Myeng-tchou, deux pièces qui viendraient du royaume de Kokourye et remonteraient peut-être à la domination des Hân (après 108 A. C.) : je n'ai pu identifier Myeng-tchou; Rai-ouen, ou Lâi-yuên est mentionné sous les Lyâo et Kin vers la frontière sino-coréenne actuelle; — le *Pâng teung sân* et 4 autres pièces dites originaires du Paiktchei (S.-O. de la Corée, 18 A. C.-660); — le *Tong kyeng kok*, chant de la Capitale orientale, le *Tchheû hân seng*, avec 4 autres, proviennent du vieux Sillâ antérieur à la réunion. De toutes ces dernières pièces aucun texte n'est donné. Voir *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 43 à 47. — *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 2 v°, 5 r° et v°. On trouve aussi deux mentions de *sân âk* et de *paik heui* (pp. 154 note 12, 198, etc.), l'une au Sillâ sous Tchin-heung (540-576) pour une fête bouddhique, *phâl koân hoi*, l'autre (1170) à propos d'un sacrifice à l'étoile de la longévité (*Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 40).

10. Liv. 71, f. 36.

11. *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 30 à 43. — *Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 10 à 13.

militaires, d'autres rappelaient des actes de vertu, d'autres offraient un caractère mi-poétique, mi-religieux; l'un de ces derniers, le *Mou ái*, venait, dit-on, de l'Asie centrale, et le texte en était rédigé en langue « bouddhique » mêlée de coréen, *pâng en*. Presque tous les autres chants de ce groupe étaient en langue vulgaire, *ri e*, ou coréen; ils furent composés selon les occasions pendant toute la dynastie. C'étaient là les chœurs dits *sok ák*, musique vulgaire, ou *hyáng ák*, musique du pays; ils avaient place dans les sacrifices officiels, dans les grandes fêtes bouddhiques, dans les cérémonies du Palais[1].

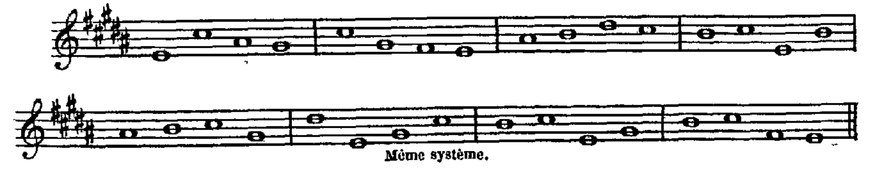
En 1114 et 1116[2], l'empereur Hwêi tsōng, de la dynastie des Sóng, envoya par l'ambassadeur coréen au roi Yei tchong un orchestre complet et un recueil musical en 10 volumes, conforme aux chants de l'orchestre réformé dit Tá chéng yŏ; la nouvelle musique fut introduite au temple des Ancêtres dès les derniers mois de 1114 et une audition eut lieu au Palais vers la fin de 1116. Ce n'étaient peut-être pas les débuts de la musique purement chinoise en Corée; un document officiel de 1411 rappelle, en effet, que le roi Koàng tchong (949-975) obtint de l'Empereur des instruments et des musiciens dont les descendants pratiquèrent la musique chinoise jusque vers le milieu du XIVe siècle. En 1370, Thái tsoù, des Ming, fit don au roi de Corée des instruments rituels usités à sa Cour et, l'année suivante, autorisa des musiciens officiels coréens à venir étudier à Nanking; en 1405 de nouveaux instruments furent envoyés de Chine au roi Thâi tchong; ils furent employés au temple des Ancêtres en 1406. C'est en conformité de la musique des Ming que fut réformée la musique coréenne[3] sous Sei tchong de 1425 à 1430, que furent rédigés (1430) divers recueils musicaux et (1493) un ouvrage général sur la musique, le *Âk hâk kouei pem*[4]; les problèmes traités et les solutions données ne diffèrent pas de ce qui a été expliqué pour la Chine. Deux formules musicales se rapportant au début du sacrifice, introduction des esprits, sont citées par le *Moun hen pi ko* sous forme primitive et sous formes transposées[5]; elles sont tirées du *Âk hâk kouei pem* et proviennent du *Tá tchhêng yŏ phoù* de Lîn Yù[6], époque des Yuên; à la différence de l'exemple cité p. 134, note 1, elles ne sont pas chromatiques.

Mélodies pour l'introduction des esprits, fragments.



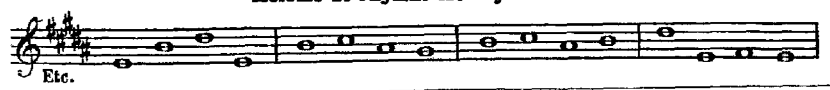
Gamme de hwâng-tchōng, système de 1me (1, p. 98) sans exclusion des degrés secondaires.

Mélodie du Sou po rok[7].



Même système.

Mélodie de l'hymne Mou ryel[8].



1. *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 47, 48.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 1 à 3, 4, 8, 9. — *Ko rye sa*, liv. 70, ff. 5 et 28.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 2, 3, 13.

4. Rédigé sur ordre officiel par Seng Kyen, mandarin du ministère des Rites; traite des lyŭ, fabrication et emploi, des instruments de musique et des accessoires pour les chœurs, du rhythme et des mouvements de la danse.

5. Ces airs sont écrits au moyen des premiers caractères du nom des lyŭ; l'8ve supérieure est indiquée par la clef 氵, par exemple 汰 = 8ve supérieure de 太. Voir *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 12, etc., 34, etc.; liv. 40, f. 24, etc.

6. Je n'ai pas trouvé d'indications sur l'ouvrage ni sur l'auteur; voir *Moun hen pi ko*, liv. 39, ff. 34 r°, 38 v°.

7. Sur ce chœur, voir p. 218, note 5, et p. 219. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, f. 24 v°.

8. Voir p. 219. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 24, 25.



Même système que plus haut. Ces trois dernières mélodies sont peut-être coréennes d'origine.

Du jour où la musique chinoise fut introduite, l'orchestre officiel, outre la section indigène dont l'origine a été rappelée, compta deux autres sections, *â âk*, orchestre rituel, *tâng âk*, orchestre chinois, sans que toutefois la distinction des trois styles musicaux fût toujours très nette[1]. Le premier orchestre[2] servait surtout dans les rites religieux du temple des Ancêtres, à l'autel des Dieux protecteurs du sol, à l'autel de l'Agriculture, au temple de Confucius, etc.; il figurait aussi dans les assemblées plénières et les cérémonies de la Cour. A l'imitation de la coutume chinoise, il exécutait des hymnes portant des titres de même forme (terminés en *ân*, paix) et deux danses, l'une civile, l'autre militaire, qui, modifiées par la suite, reçurent des noms spéciaux, *Ryel moun* et *So mou*, en 1431, *Tyeng tâi ep* et *Po thâi phyeng*[3] en 1433. A ce répertoire s'ajoutaient des hymnes spéciaux pour les divers Ancêtres royaux. Le roi Sei tchong, qui réorganisa l'orchestre rituel (1431), admit encore, comme cela se faisait avant lui, que l'orchestre indigène fût entendu alternativement avec l'orchestre rituel vers la fin des sacrifices, à la dernière offrande et à la desserte; dans les banquets et les assemblées de la Cour, l'orchestre rituel jouait le 1er et le 16 de la lune, l'orchestre indigène jouait les autres jours du mois; le bureau des Règlements rituels demandait alors une répartition différente. Mais bientôt le confucianisme intransigeant des lettrés blâma et interdit définitivement ce mélange, qui a déjà disparu du grand rituel *O ryei eui*, rédigé de 1430 à 1474 : tout y est réglé à la chinoise.

Pour le règne de Tchoung tchong[4], à la date de 1511, il existe une liste officielle des poésies et des chœurs de tâng âk qui étaient exécutés dans les banquets, depuis ceux qui étaient présidés par le Roi jusqu'à ceux qui réunissaient de simples lettrés[5]. Un très grand nombre de pièces sont tirées du *Chī kīng* et pour la plupart figurent dans les recueils chinois du prince Tsâi-yü[6]; celles dont l'air est indiqué, sont en majorité. Les airs sont marqués par des titres de poésie, ainsi « l'hymne *Sin kong* sur l'air du *Sou ryong eum*, chant du dragon aquatique »; à l'exception d'un seul qui est douteux, ces airs proviennent du Korye, soit de l'orchestre tâng âk, soit de l'orchestre sok âk. Plusieurs chants de la même époque se retrouvent dans les programmes de 1511, et parmi eux quelques-uns qui, d'autre part, prêtent leur musique à des poésies chinoises : ainsi[7] *Ek tchhû so*, se souvenir et jouer de la flûte; *Sou ryong eum*; *Thâi phyeng nyen*, années de grande paix; *Song sân tcho*, chant du Song sân. Pour d'autres chants du Korye, par exemple *Tchen hoâ tchi*, transmettre la branche fleurie; *Rak yâng tchhoun*, le printemps à la Capitale, de la section tâng âk; *O koân sân*, la montagne O-koân, de la section sok âk, l'air seul est encore employé au XVIe siècle, mais le poème primitif reste enfoui dans les histoires dynastiques; le *Pâng teung sân*, la montagne Pângteung, dont l'air était conservé, remonterait même au Paiktchei. On rencontre donc un procédé identique à celui qui a été signalé pour la Chine, et l'on en peut suivre la trace dans les documents différents conservés par le *Moun hen pi ko* : une chanson, une pantomime, souvent d'origine populaire[8], est adoptée, arrangée par les orchestres officiels; les paroles primitives sont remplacées par une poésie lettrée, cette poésie est à son tour accommodée à un autre air; de telles substitutions se succèdent à plusieurs reprises, suivant le caprice des musiciens, l'inspiration originale se mélange et s'efface : et c'est ainsi qu'il est impossible de savoir s'il ne se trouve pas quelque mélodie ancienne parmi les airs coréens très peu nombreux qui sont écrits dans les recueils.

1. Composition des trois orchestres d'après le *Ko rye sa*. — Orchestre rituel, liv. 70, ff. 1 à 5 : cloches isolées et en carillons (p. 211), lithophones isolés et en carillons (p. 211), auge (p. 212), tigre (p. 212), claquettes (p. 212); keum à 1, à 3, à 5, à 7, à 9 cordes (p. 213, etc.), seul (p. 213); flûte tyek (p. 212), flûte tchi (p. 212), orgues saing, ou, hoâ (p. 213), ocarina (p. 213), flûte de Pan (p. 212); tambours de divers genres (p. 212); soun (p. 211), thâk, tcheng, nyo (p. 211), â (p. 212), sâng (p. 212). Les nombres et la disposition varient selon les cérémonies.

Orchestre chinois, liv. 71, f. 1 :

pâng hyâng à 16 plaques (p. 211).	â tchaing à 7 cordes (p. 216).
tong so à 8 trous (p. 212).	tâi tchaing à 5 cordes (p. 213).
tyek à 8 trous (p. 212).	tchâng ko (p. 212).
phil-ryoul à 9 trous (p. 213).	kyo pâng ko (p. 212).
pi-phâ à 4 cordes (p. 215).	paik à 16 feuilles (p. 212).

Remarquer les différences avec quelques instruments décrits d'autre part.

Orchestre vulgaire, ou indigène, liv. 71, ff. 30, 31 :

hyen keum à 6 cordes (p. 213).	mou ko (p. 212).
pi-phâ à 5 cordes (p. 216).	hyei keum à 2 cordes (p. 216, hai keum).
kâyâ keum à 12 cordes (p. 213).	phil-ryoul à 7 trous (p. 213).
hoâ keum à 13 trous (?).	tchoung tcham à 12 trous (p. 212).
tchâng ko (p. 212).	so tcham à 7 trous (p. 212).
â paik à 0 feuilles (p. 212).	paik à 6 feuilles (p. 212).
mou tchen (?).	

2. *Ko rye sa*, liv. 70. — *Moun hen pi ko*, liv. 40, ff. 5, etc., 10, 11, 21, etc., 24, etc., 33, 34, 35; liv. 41, ff. 2, 3, 4, etc., description des sacrifices et cérémonies en 1372, 1431, 1433, 1465, 1491.

3. Les deux dernières danses se rattachent au *Ryong pi e thyen kâ* dont il sera question plus loin (*Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 33, 34).

4. *Moun hen pi ko*, liv. 41, ff. 8 à 12.

5. Ces programmes de fêtes ressemblent assez à ceux de la cour de Chine (pp. 197, 198). Voir, par exemple, *Moun hen pi ko*, liv. 41, f. 10 r° « [Programme] musical du banquet offert par le Roi à ses agnats et alliés. [1] Quand le Roi s'assied dans la salle, on exécute le *Hâ seng tchâ tyo*, air de félicitation à la Cour; [2] quand on présente les plateaux, on joue le *Thâi phyeng nyen*, les années de grande paix; [3] quand on présente les fleurs, on chante le *Hing oui* (*Hing wèi*) sur l'air *Keum kâng seng*, la citadelle de Keum-kâng, ou de diamant; [4] au premier service du bouillon, on chante le *Koân tche* (*Kwān tshyū*); [5] à la première coupe, [on exécute] la pantomime *Sou po rok*, offrande de la corbeille précieuse; [6] au second service, on chante le *Rin tchi* (*Lîn tchî*); [7] à la seconde coupe, [on exécute] la pantomime *Mong keum tchhek*, rêve du pied (mesure) d'or; [8] au troisième service, on chante le *Kâl tâm* (*Ko thân*) sur l'air *Tcha hâ tong*, grotte des nuages pourprés; [9] à la troisième coupe [on exécute] la pantomime *O yâng sen*, les cinq immortels montés sur des béliers; [10] au quatrième service et à la quatrième coupe, [on exécute] la pantomime *Pho kou âk*, musique du jeu de paume; [11] au cinquième service, on chante le *Sin kong* (*Tchhên kōng*); [12] à la cinquième coupe, [on exécute] le ballet *Mou ko*, danse et tambour. [13] au sixième service et à la sixième coupe, on chante le *Moun tek kok*, chant de la vertu civile; [14] au septième service et à la septième coupe, on chante le *Nâm sân you tai* (*Nân chān yeoù thâi*). » Les nos 3, 4, 6, 8, 11, 14 sont des pièces du *Chī kīng*; les autres numéros sont coréens.

6. Comparer p. 123, note 8. Titres des poésies chantées à Seoul : *Syao yâ*, I, 1 *Loû mîng*; 2 *Seù meoù*; 3 *Hwâng hwâng tchê hwâ*; 7 *Tshâi wêi*; — II, 3 *Yû lî*; 5 *Nân yeoù kyâ yû*; 7 *Nân chān yeoù thâi*; — *Tá yà*, II, 1 *Hîng wèi*; — III, 2 *Yì*; — *Tcheoû sóng*, II, 1 *Tchhên kong*; — *Kwê fong*, I, 1 *Kwân tshyū*; 2 *Kô thân*; 11 *Lîn tchî*; — X, 6 (ou *Syao yà*, I, 9) *Ti tou*.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 9 à 11; liv. 50, ff. 8 à 13; — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 1, etc. (*tâng âk*), f. 30, etc. (*sok âk*).

8. La pantomime avec accompagnement musical est encore très populaire en Corée; en 1890 il m'a été donné d'assister à une représentation de ce genre à Seoul; j'en ai rendu compte dans le *Journal asiatique*, juillet-août 1897, p. 74 (*La complainte mimée et le ballet en Corée*) et j'ai noté la simplicité du sujet, mésaventures d'un vieillard qui a une jeune femme, aussi bien que la variété et la vivacité des rhythmes.

Les programmes de 1511 ne mentionnent à part qu'un hymne d'origine coréenne moderne, le *Moun tek kok*, pour lequel il existe quatre poésies différentes[1] datant du règne de Thâi tcho (1392-1398) ou de celui de Thâi tchong (1400-1418); mais il y en avait d'autres, tels que le *Ryoung ân*, paix éminente, et le *Hyou ân*, paix favorable, le *Moun myeng*, éclat civil, le *Mou ryel*, gloire militaire[2], qui dataient de Sei tchong (1418-1450), sans parler des chants accompagnant les danses anciennes ou récentes qui seront étudiées plus loin, ni de ceux que l'on composa pour des rites moyens célébrés par le Roi ou la Reine, tir à l'arc, banquet des vieillards, labourage, cueillette des feuilles de mûrier[3]. Après deux siècles d'assoupissement, l'activité poétique reprit sous le roi Yeng tcho (1724-1776), un souverain énergique et instruit qui fit beaucoup pour les lois et pour les arts: des chants nouveaux remplacèrent ceux du XV[e] siècle, quelques-uns sortaient du pinceau royal[4]. Parmi toutes ces poésies une mention spéciale est due au *Ryong pi e thyen kâ*, chant des dragons qui s'élèvent au ciel, qui fut composé par trois dignitaires, Kouen Tyei, Tcheng Rin-tchi, Ân Tchi, à la suite d'un décret de 1445: ce long poème en 124 strophes glorifie sous forme poétique et allégorique les origines miraculeuses et les mérites de la dynastie régnante; mis en musique et exécuté par fragments dans les sacrifices, au Palais, dans les banquets et réunions des lettrés, on en voulut faire pour le Tchosen c'est-à-dire pour la Corée moderne, ce que les diverses parties du *Chī kīng* auraient été pour les Tcheoû, une collection de chants officiels et domestiques, un recueil national et loyaliste[5].

Danse *Kâi in tchen mou tân* (*Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 13).



Fig. 236.

Plusieurs danses pantomimes, *tcheng tchai*, sont portées aux programmes de 1511, mais il en existe un grand nombre d'autres; la plupart ont un poème ou plusieurs poèmes d'accompagnement, un petit nombre seulement est privé de chant. Le *Mong keum tchhek*, rêve du pied d'or, et le *Sou po rok*, offrande de la corbeille précieuse, appartiennent à la même inspiration que le *Ryong pi e thyen kâ*; le premier de ces chants date de la période 1392-1418, le second du règne de Sei tchong (1418-1450); de nouveaux textes sont donnés par le *Âk hâk kouei pem*[6]. Thâi tcho, avant son avènement, vit en songe un esprit qui lui remit un pied (mesure) en or, symbole de vertu et signe d'élévation; à la même époque, des paysans qui avaient trouvé dans un rocher un écrit merveilleux, vinrent le lui offrir. Les deux danses commémorent ces événements par des évolutions lentes et par l'offrande du pied d'or et de la corbeille précieuse. Le *Keun thyen tyeng*, audience dans la salle impériale; le *Sou myeng myeng*, réception des ordres brillants; le *Hâ hoâng eun*, réception des bienfaits augustes; le *Hâ seng myeng* (ou *tcho*), félicitations de Cour; le *Seng thaik*, bienfaits souverains; le *Ryouk hoâ tai*, six troupes fleuries, rappellent divers incidents de la vie de Thâi tchong et de son séjour en Chine[7]. Quelques pantomimes datent du XVIII[e] siècle: ainsi le *Pong rai eui*, cérémonie de la venue du phénix; le *Â paik*, les claquettes d'ivoire; à cette danse un chant a été ajouté en 1829 (?). A cette dernière date semblent se rapporter plusieurs danses inspirées des auteurs chinois: le *Hyâng pâl* et le *Hyâng ryeng*, imités des Thâng; le *Mou ko*, rappelant une danse du Korye et une des Hân (le Pi *woû*, p. 190); le *Kem keui mou*, danse des sabres, sans paroles, imitée du *Kīn woù* chinois (pp. 190, 197); le *Po sâng mou*, danse des signes précieux, exprimant une idée bouddhique; le *Kâi in tchen mou tân*, pivoines cueillies par de jolies femmes (p. 197), et le *Tchhoun aing tchen*, chant du loriot au printemps, où l'on a tenté de restituer un chœur des Thâng et un chœur des Sóng[8]. Peut-être récentes seraient aussi deux danses privées de chœur, *Koân tong mou*, danse du Koân-tong, et *Tchen you*

1. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 4, 5.
2. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 5, 6.
3. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 23, 24.
4. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 24 à 27.
5. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 7 à 23.
6. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 3 v°, 6 r°; liv. 48, f. 13; liv. 50, ff. 23 à 25. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 15 v°; liv. 1, f. 18.
7. *Moun hen pi ko*, liv. 46, ff. 2, 4 r°, 6 v°, 7 v°; liv. 48, ff. 14 et 15. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 22 v°; liv. 1, f. 18 v°.
8. *Moun hen pi ko*, liv. 50, ff. 35 à 37. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. 1, ff. 21, 22; liv. préliminaire, ff. 17, 18 r°, 19 r°, 20 v°, 22, 23 r°. — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 32.

âk[1]; l'une est une danse provinciale; dans l'autre, qu'une tradition assez vague fait venir du Sillâ, un bateau brillamment orné est disposé au milieu de la salle, et les danseuses forment des rondes tout autour. Dans le *Tchhoun aing tchen*, une seule danseuse prend des poses et exécute des pas au milieu d'une natte; dans le *Mou ko*, huit danseuses tournent et frappent tour à tour ou ensemble sur une grosse caisse placée au milieu; dans le *Kât in tchen mou tân*, une gerbe de pivoines sert de motif central aux évolutions; dans le *Kem keui mou*, les danseuses jonglent avec des sabres de manière très gracieuse. Le *Tchin tchhân eui kouei* que j'ai cité en note, donne des figures de ces pantomimes; mais ce que les dessins ne rendent pas, c'est le rhythme très vif et varié des différents chœurs.

Nées en Corée, ces danses sont en partie imitées ouvertement de danses chinoises. Plusieurs autres pantomimes exécutées encore récemment viennent en droite ligne de la Chine des Sóng ou des Thâng à travers le Korye. Le *Hen sen to*, introduit sous les Thâng, est un ballet rappelant la pêche de longévité offerte à l'Empereur par Sī-wâng-moû, selon la vieille légende chinoise[2]. Le *Sou yen tchâng*[3] aurait paru sous Seng tchong (981-997) et proviendrait de la cour de Tĕ tsōng (779-804). Le *Pho kou âk*[4], dansé à la cour des Sóng, est mentionné par Chĕn Kwŏ (nº 24), qui en conte l'origine : un lettré nommé Lì Chĕn-yên vit en songe un palais aquatique où des femmes jouaient à la paume; une poésie décrivant ce rêve donna naissance à la pantomime. Le *Ryen hoâ tai*[5], terrasse des lotus, vient des Wéi du nord : deux enfants se cachent dans des fleurs de lotus qui s'ouvrent ensuite et les laissent reparaître; plus tard, au Korye, on ajouta deux danseuses déguisées en cigognes[6]; sous le règne de Sei tchong, le ballet des cigognes et des fleurs de lotus a été joué à la fin de l'année à l'occasion des exorcismes *nâ*, il s'entremêlait avec le *Tchheyong*[7]; cette dernière danse, née au Sillâ, dansée au Korye, était encore en usage au siècle dernier : les cinq danseuses portaient des masques grotesques de vieillard.

On voit la similitude de ces divertissements avec ceux de l'époque des Thâng et des Sóng. « Les ballets et les cérémonies de l'orchestre tâng âk sont tous des chœurs du Conservatoire et du Jardin des Poiriers des Thâng, lesquels ont été transmis au Korye. La dynastie régnante les a imités, augmentés, modifiés. » Ainsi s'exprime le *Âk hâk kouei pem*[8], reconnaissant l'observance en Corée de la tradition chinoise brisée par les Mongols; aux yeux des Coréens, le théâtre chinois moderne n'a donc rien de commun avec le Jardin des Poiriers : c'est la conclusion déjà tirée de l'examen des documents chinois[9].

Le *Tâi tyen heû thong*[10], à la date de 1469, fait connaître l'organisation des corps de musique et des orchestres; les éditions suivantes du même ouvrage, non plus que le *Ryouk tyen tyo ryei*[11], n'indiquent aucun changement essentiel : l'orchestre rituel, 297 musiciens et 2 chefs, est dirigé par le bureau dit Tchâ pâng et formé d'hommes libres; l'orchestre vulgaire, 2 chefs, 518 musiciens et 10 chanteurs, est dirigé par le Ou pâng et recruté parmi les esclaves publics; cette différence semble effacée par les nouvelles lois de 1801 au sujet de l'esclavage public[12]. Les danses étaient, en 1469, exécutées par les *nye ki* ou *ki saing*, choisies pour le Palais au nombre de 160 parmi les esclaves des districts et tenues de remplir leur office, chacune sous responsabilité de son mari. Déjà les danseuses officielles existaient en 1073 et 1077[13]; elles donnaient des représentations à l'occasion des grandes fêtes bouddhiques. Les lettrés du xvᵉ siècle jugèrent cette coutume « digne des barbares »; malgré la vivacité de leurs attaques, ils n'eurent pas gain de cause[14]; leurs descendants voyaient encore il y a peu d'années les ki saing figurer aux fêtes du Palais[15] et ils ne dédaignaient pas de les appeler pour leur amusement privé. Le décret de 1801 n'ayant pas supprimé la servitude publique des femmes, le Palais et tous les yamens importants de province continuèrent d'entretenir des troupes de danseuses pour le service du Roi, des mandarins et de leurs hôtes; les femmes et filles des condamnés pour crimes graves, les femmes coupables aussi, étaient réduites en servitude; parmi elles et surtout parmi leurs filles, se recrutaient les ki saing, dont le métier était presque héréditaire.

BIBLIOGRAPHIE DU SECOND APPENDICE

Maurice Courant, *Bibliographie Coréenne*, 3 vol. grand in-8º et supplément, Paris, 1894-1896 et 1901.

Sâm kouk sa keui, mémoires historiques des Trois Royaumes (Sillâ, Kokouryě, Paiktchei), par Kim Pou-sik, présentés en 1145 au roi In tchong. 10 vol. in-4º, 1394 ou 1454 (*Bibl. cor.*, nº 1835).

Ko rye sa ou *Ko rye pou sa*, histoire du Korye, par Tcheng Rin-tchi (1451). 70 vol. in-4º, manuscrits (*Bibl. cor.*, nº 1850).

Moun hen pi ko (*Tong kouk*), histoire méthodique de la Corée, composée par ordre royal et publiée en 1770. 40 vol. in-4º (*Bibl. cor.*, nº 2112).

Tâi tyen heû thong, collection des statuts fondamentaux, édition de 1865. 5 vol. in-4º (*Bibl. cor.*, nº 1461). De nombreuses éditions de ce recueil ont paru à partir de 1394 (*Bibl. cor.*, nºs 1451 à 1461).

Ryouk tyen tyo ryei, règlements annexes aux six statuts (1866). 10 vol. grand in-8º (*Bibl. cor.*, nº 1462).

Âk hâk kouei pem, voir p. 217, note 4 (*Bibl. cor.*, nº 2570).

Ryâng keum sin po, méthode de hyen keum, par Ryâng. 1 plaquette grand in-8º, 27 feuillets manuscrits (*Bibl. cor.*, nº 2573).

O ryei eui se ryei, les cinq rites avec règlements annexes, ouvrage préparé par ordre du roi Sei tchong à partir de 1430, achevé en 1474. 8 vol. in-folio (*Bibl. cor.*, nº 1047).

Tchin tchhân eui kouei, cérémonies du banquet royal. 4 vol. in-4º, 1848 (*Bibl. cor.*, nº 1305). Plusieurs ouvrages du même genre ont été publiés dans des circonstances semblables; est cité aussi celui de 1887 (nº 1307).

1. *Tchin tchhân eui kouei*, liv. 1, f. 22; liv. préliminaire, ff. 10 vº, 20 rº. Le Kobu-tong est la province du Kâng-ouen sur la mer du Japon.

2. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 2 à 4, 11 vº; liv. 50, ff. 15, 16. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 1 à 4. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 16 vº; liv. 1, ff. 19, 20. A cette danse se rattacherait le système syĕn lyù.

3. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 4, 12; liv. 50, ff. 16, 17. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 4 à 6.

4. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 5, 6, 12, 13; liv. 50, ff. 19 à 22. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 8 à 12. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 18 vº; liv. 1, f. 20.

5. *Moun hen pi ko*, liv. 48, ff. 6, 13; liv. 50, ff. 22, 23.

6. *Hâk ryen hoâ tai* : *Moun hen pi ko*, liv. 48, f. 16; liv. 50, f. 42, etc. — *Ko rye sa*, liv. 71, ff. 12, 13. — *Bibliographie coréenne*, nº 1307.

7. *Moun hen pi ko*, liv. 48, f. 16; liv. 50, f. 42, etc. — *Tchin tchhân eui kouei*, liv. préliminaire, f. 21 rº; liv. 1, f. 22. — *Ko rye sa*, liv. 71, f. 36. — Sur les exorcismes *nâ* (*nô*), voir pp. 185, 201; *Tchhe yong*, voir p. 216.

8. *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 15 rº.

9. On a signalé (p. 199) que les Kīn avaient une sorte de théâtre. Le *Moun hen pi ko* (liv. 50, f. 7 vº) parle des chants, des chœurs et des *tchâp heui* (*tsâ hî*) des Khí-tân, imités en Corée en 1117.

10. Liv. 3, ff. 53, 54.

11. Liv. 5, ff. 74 à 78.

12. *Tâi tyen heû thong*, liv. 5, ff. 32, 33. — *Ryouk tyen tyo ryei*, liv. 4, ff. 13, 14.

13. *Moun hen pi ko*, liv. 50, f. 7. En 1073, on venait d'introduire le *Pho kou âk*; en 1077 on cite une danse qui se terminait par la représentation figurée de quatre caractères *thyen hâ thâi phyeng*, l'Empire est en paix. Voir pp. 141 et 195 la description de figures analogues. Les danseuses sont mentionnées sous les Thâng (p. 195), sous les Sóng (p. 197).

14. *Moun hen pi ko*, liv. 40, f. 30; liv. 41, ff. 3, 4, 8, 12, pour les dates de 1450, 1477, 1491, 1510, 1512.

15. *Tchin tchhân eui kouei*, liv. 3, ff. 6 à 11. — Voir aussi William H. Wilkinson, *The Corean Government*, p. 27 (*Bibliographie coréenne*, nº 3402).

INDEX DES MOTS CHINOIS ET CORÉENS

A) MORCEAUX CHINOIS (VERS OU PROSE) DONT LA PARTIE MUSICALE EST TRANSCRITE DANS L'OUVRAGE.

a) voir p. 103, note 2. 大哉宣聖道德尊崇。維持王化斯民是宗。典祀有常精純竝隆。神其來格於昭聖容。

b) voir p. 111, note 1. 大哉孔子先覺先知。與天地參萬世之師。祥徵麟紱韻答金絲。日月既揭乾坤清夷。

c) voir p. 114, note 6. 慶源發祥世德惟崇。致我祖宗開基建功。京都之內親廟在東。惟我子孫永懷祖宗。氣體則同呼吸相通。來格來從皇靈顯融。

d) voir p. 123, note 12. 得道仙翁自在輕閒。月朗風清流水高山。....知音雖少琴能解愛。風清月朗山高水流。

e) voir p. 124, note 1. 非禮勿視非禮勿聽。非禮勿言非禮勿動。..... 敖不可長欲不可從。志不可滿樂不可極。

f) voir p. 124, note 3. 詩言志歌永言。聲依永律和聲。.....毋不敬儼若思。安定辭安民哉。

g) voir p. 125, note 1. 滄浪之水清兮。之水清兮。可以濯我纓兮。

h) voir p. 125, note 3. 關關雎鳩在河之洲。窈窕淑女君子好逑。參差荇菜左右流之。窈窕淑女寤寐求之。求之不得寤寐思服。悠哉悠哉輾轉反側。參差荇菜左右采之窈窕淑女琴瑟友之。參差荇菜左右芼之。窈窕淑女鐘鼓樂之。

i) voir p. 120, note 2. 彼茁者葭壹發五豝。于嗟乎騶虞。彼茁者蓬壹發五豵。于嗟乎騶虞。

j) voir p. 129, note 3. 既醉以酒既飽以德。君子萬年介爾景福。既醉以酒爾殽既將。君子萬年介爾昭明。..... 其僕維何釐爾女士。釐爾女士從以孫子。

k) voir p. 130, note 1. 思皇先祖耀靈于天。源衍慶流繇高逮玄。玄孫受命追遠其先。明禋是崇億萬斯年。對越至親儼然如生。其氣昭明感格在庭。如見其形如聞其聲。愛而敬之發乎中情。惟前人功德肇膺天曆。延及予小子爰受方國。欲報其德昊天罔極。殷勤三獻我心悅懌。

l) voir p. 134, note 3. 鬱鬯兮三申。羅籩簋兮畢陳。儀卒虔兮肅明禋。神降福兮宜民宜人。

m) voir p. 135, note 1. 思文后稷克配彼天。立我烝民莫匪爾極。貽我來牟帝命率育。無此疆爾界陳常于時夏。

n) voir p. 136, note 1. 水火金木土穀惟修。正德利用厚生惟和。九功惟敘九敘惟歌。戒之用休董之用威勸之以九歌俾勿壞。

o) voir p. 136, note 2. 立我烝民莫匪爾極。不識不知順帝之則。日出而作日入而息。鑿井而飲耕田而食。何有帝力哉。

p) voir p. 155, note 7. 湘江郎調。一更裏月照湘江。俏佳人進我的船艙。快樂非常。同年的小妹忙把水呀水呀水烟裝。

B) INDEX ALPHABÉTIQUE.

NOTA. — Les mots coréens sont en italiques. Les chiffres placés après les caractères chinois renvoient aux pages du texte.

25 chāng tyáo
26 chāng yīn
27 cháng
28 Cháng-hài
29 cháng kōng
30 Cháng lìn
31 Cháng-tàng
32 Cháng tchī hwéi
33 cháng tchwàn
34 Cháng tí
35 Cháng yuên yŏ
36 Châo
37 Châo woù kyeoù tchhêng yŏ poù
38 cháo
39 cháo
40 cháo chāng
41 Cháo kōng
42 Cháo nàn
43 Ché
44 ché jên
45 ché-lí
46 ché-lí cheoú
47 ché tsī
48 Ché tyāo hwéi hoū twéi
49 Ché yí
50 Cheān-si
51 cheán
52 cheán foū
53 chēn
54 Chên kōng phó tchén yŏ
55 Chên tsōng
56 Chên yŏ kwán
57 Chèn Kwŏ
58 Chèn Tchōng
59 Chèn Yeoū-tchī
60 Chèn Yí-foù
61 Chèn Yŏ
62 chēng
63 chēng *103* à *111*
64 chēng
65 chēng chī
66 Chēng lyŭ syào kí
67 Chēng syāo phoù
68 chéng
69 Chéng cheoú yŏ
70 Chéng mîng yŏ
71 chéng-pyén
72 Chéng tĕ
73 Chéng woù kwāng tchāo
74 cheoù
75 cheoù koù *39*
76 Cheoù hwô
77 Cheoū-yâng
78 chī
79 chī
80 chī
81 Chī-hwéi
82 Chī kīng
83 chī-sī
84 chì
85 Chì Chéng
86 Chì hwâng-tí
87 Chì kí
88 Chì kí phîng lìn
89 chí
90 Chí nîng
91 Chí tĕ
92 Chí tsōng
93 Chí tsoù
94 Chí yuên
95 Chī
96 Chī-fāng
97 Chī Hoù
98 chī kyù kō
99 Chī Lĕ
100 Chī mîng
101 Chī pàng tchhoú
102 Chī-tchhêng
103 Chī thân
104 choū
105 Choū hwô
106 Choū kīng
107 Choū-nân-thô
108 choû
109 Choù hwâi tsháo
110 Choú cháng lâng
111 choú jên
112 choú khōng-heoū *121*
113 Choū
114 Choū choū
115 Choū eûl
116 choū kyén
117 Choū-pào
118 Choū-swēn Thōng
119 chwāng
120 chwāng hwâng
121 chwāng kwān *198*
122 chwāng kyáng
123 chwāng kyŏ *179*
124 chwāng kyŏ tyáo
125 chwāng tshīng *136*
126 chwāng tyáo
127 chwāng tyáo kyŏ tyáo
128 Chwĕ foū
129 Chwĕ yuên
130 chwèi
131 Chwèi hwò
132 Chwèi syēn
133 chwèi tchhī
134 chwèi tyáo
135 chwên *3*
136 chwên-yû *3*
137 Chwén
138 Chwén hwô
139 Chwén tyèn
140 *e*
141 *Eh tchhù so*
142 *eung*
143 *eung ko*
144 eùl *44*
145 Eùl yà
146 eúl hyên *138*, *153*
147 Eúl yí tchwéi tcháo thoû
148 fă khyŭ
149 Fă thân
150 fă yì sàn
151 Fă yŏ thông tseù kí
152 Fān poú hŏ tseoú
153 Fān tseù yŏ
154 Fân
155 fân
156 fân
157 fân chēng
158 Fàn Tchén
159 Fàn Yĕ

169. — 26. 商音 168 — 27. (voir 28) 113, 156, 157. — 28. 上海 211. — 29. 上宮 120. — 30. 上林 192. — 31. 上黨 82. — 32. 上之回 200. — 33. 上轉 138. — 34. 上帝 110. — 35. 上元樂 188. — 36. 韶(招) 187. — 37. 韶舞九成樂補 78. — 38. 哨 158. — 39. (voir 40) 93. — 40. 少商 120. — 41. 召公 143. — 42. 召南 101. — 43. 社 110. — 44. 射人 184. — 45. (voir 46) 198. — 46. 舍利獸 198. — 47. 社稷 201. — 48. 射雕回鶻隊 197. — 49. 射義 101. — 50. 陝西 82. — 51. 禪 100. — 52. 膳夫 184. — 53. 申 79. — 54. 神功破陣樂 188. — 55. 神宗 84. — 56. 神樂觀 202. — 57. 沈括 209. — 58. 沈珖 191. — 59. 沈攸之 191. — 60. 沈義父 78. — 61. 沈約 189. — 62. 升 81. — 63. (voir 65) 114, 161, 164, 207, 211. — 64. (voir 66) 96, 102. — 65. 笙師 147. — 66. 聲律小記 211. — 67. 笙簫譜 211. — 68. (voir 69) 194. — 69. 聖壽樂 195. — 70. 聖明樂 194. — 71. 盛變 88. — 72. 盛德 187. — 73. 聖武光昭 202. — 74. 首 176. — 75. 手鼓 148. — 76. 壽和 100. — 77. 壽陽 82. — 78. 尸 184. — 79. 師 112. — 80. (voir 82) 123. — 81. 施惠 208. — 82. 詩經 209. — 83. 時息 88. — 84. 弛 139. — 85. 史盛 178. — 86. 始皇帝 80. — 87. (voir 88) 209. — 88. 史記評林 209. — 89. 士 139. — 90. 世寧 191. — 91. 世德 202. — 92. 世宗 83, 187. — 93. 世祖 194. — 94. 事原 209. — 95. 奭 143. — 96. 什邡 185. — 97. 石虎 82. — 98. 食舉歌 186. — 99. 石勒 82. — 100. 釋名 209. — 101. 什榜處 202. — 102. 石城 191. — 103. 釋談 170. — 104. (voir 105) 140. — 105. 舒和 100. — 106. 書經 209. — 107. 舒難陁 194. — 108. 銖 81. — 109. 抒懷操 211. — 110. 樹上郎 200. — 111. 庶人 139. — 112. 豎箜篌 176. — 113. (voir 114) 81. — 114. 蜀書 180. — 115. 述而 142. — 116. 熟建 143. — 117. 叔寶 191. — 118. 叔孫通 189. — 119. (voir 120) 119. — 120. 雙簧 161. — 121. 雙管 140. — 122. 霜降 110. — 123. (voir 124) 200. — 124. 雙角調 117, XXIV; 118, LXXIII; LXXX. — 125. 雙清 178. — 126. (voir 127) 117, XXIII, XXX. — 127. 雙調角調 117, XXIV. — 128. 說郛 211. — 129. 說苑 174. — 130. (voir 131) 119. — 131. 水火 140. — 132. 水仙 165. — 133. 水尺 84. — 134. 水調 117, LI. — 135. (voir 136) 144. — 136. 錞于 144. — 137. (voir 139) 79. — 138. 順和 100. — 139. 舜典 209. — 140. 㪇 212. — 141. 憶吹簫 218. — 142 (voir 143) 212. — 143. 應鼓 212. — 144. 耳 149. — 145. 爾雅 200. — 146. 二絃 179, 182. — 147. 二佾綴兆圖 210. — 148. 法曲 196. — 149. 伐檀 189. — 150. 發以散 207. — 151. 法樂童子伎 196. — 152. 番部合奏 204. — 153. 番子樂 204. — 154. (voir 1375) 82. — 155. 凡 113, 156, 157. — 156. (voir 157) 123. — 157. 繁聲 123. — 158. 范鎮 84. — 159. 范曄 210. —

160. 范因 187. — 161. 梵 203. — 162. (voir 163) 167, 207. — 163. 泛聲 167. — 164. 泛龍舟 191. — 165. 方響 146. — 166. 方相氏 185. — 167. 方舞 192. — 168. 房庶 84. — 169. 房中樂 187. — 170. 放合 168. — 171. (voir 172) 112. — 172. 分否 88. — 173. 分動 89. — 174. 蕡(賁)鼓 149. — 175. 桴鼓 196. — 176. 茉莒 123. — 177. 缶 148. — 178. 封 100. — 179. 豐 110, 202. — 180. (voir 181) 184. — 181. 風雷引 170. — 182. 風囊 161. — 183. 風俗通義 209. — 184. 馮弘 193. — 185. 馮跋 193. — 186. 馮肅 81. — 187. (voir 950) 194. — 188. 奉天門 204. — 189. 鳳笙 162. — 190. 鳳首箜篌 183. — 191. 鳳領 164. — 192. 鳳簫 152. — 193. 鳳池 164. — 194. 鳳雛 192. — 195. 鳳將雛 191. — 196. 鳳陽 123. — 197. 苻(符) 82. — 198. 鳧氏 144. — 199. 苻洪 82. — 200. 苻堅 82. — 201. 扶婁 183. — 202. 扶南 140. — 203. 鳧掌 164. — 204. 拊 122, 148, 149. — 205. 賦 184, 189, 191. — 206. 撫安四夷 202. — 207. 拊(撫)搏 148, 149. — 208. 傅玄 189. — 209. 富樓 183. — 210. 覆手 176. — 211. 伏羲 161. — 212. 服虔 80. — 213. 伏視勢 139. — 214. 帗舞 140, 141, 185. — 215. 拂舞 190. — 216. 服發曉 81. — 217. 拂霓裳隊 197. — 218. 奚琴 216. — 219. 荷皇恩 219. — 220. 賀聖明(朝) 219. — 221. 賀聖朝調 218. — 222. 下辛熱舞 216. — 223. 下調 216. — 224. 鶴蓮花臺 220. — 225. (voir 226) 216. — 226. 韓岐舞 216. — 227. 海鷗忘機 169. — 228. 海笛 160. — 229. 亥 79. — 230. 韓詩外傳 97. — 231. 寒露 110. — 232. 韓邦奇 210. — 233. 邯鄲 185. — 234. 函鐘 79. — 235. 韓嬰 97. — 236. (voir 238) 209. — 237. (voir 238) 209. — 238. 漢書評林 209. — 239. 漢宮愁 190. — 240. 漢廣 123. — 241. 旱麓 184. — 242. 漢志 79. — 243. 杭州 84. — 244. 號筒 157. — 245. 虛孔 213. — 246. 憲康王 216. — 247. 獻仙桃 220. — 248. 赫連勃勃 194. — 249. 赫連昌 194. — 250. 堇 182. — 251. 橫吹 155. — 252. 橫笛 155. — 253. 侯利蓮 96. — 254. (voir 255) 187. — 255. 後漢書 210. — 256. 候氣 206. — 257. 後涼 82. — 258. 後趙 82. — 259. 後周 186. — 260. 後唐 165. — 261. 候提鼓 193. — 262. 后稷 102. — 263. 後燕 82. — 264. 行葦 218. — 265. 曦 110. — 266. (voir 267) 194. — 267. 奚琴 181. — 268. 喜起 202. — 269. (voir 270) 199. — 270. 戲曲 199. — 271. 戲劇 199. — 272. 行幸樂 204. — 273. 行鼓 150. — 274. 行露 123. — 275. 行葦 184. — 276. 興 184. — 277. 和 213. — 278. 火琴 218. — 279. (voir 280) 213. — 280. 棵外消 213. — 281. 棵上淸 213. — 282. 黃鐘調 213. — 283. 塤 213. — 284. 河湟 197. — 285. 何人斯 154. — 286. 河間 101. — 287. (voir 288) 82. — 288. 河南府 83. — 289. 何彼穠矣 123. — 290. 河西 197. — 291. 何承天 90. — 292. 何瑭 210. — 293. 何妥

294 Hô-tōng
295 Hó-loŭ
296 hŏ
297 Hoû
298 hoû khîn *147, 148, 152*
299 Hoû-kwàng
300 hoû kyā *90*
301 Hoû kyā chĭ pă phŏ
302 hoû kyŏ *178*
303 hoû loû chēng *110*
304 Hoû-pĕi
305 hoû-pŏ-seū *139*
305 *bis* Hoû syuên yŏ
306 hoû tĭ *82*
307 Hoû Yuén
308 Hoú lyŭ
309 hoŭ
310 hoŭ lyŭ
311 hoŭ nyeoŭ
312 hoŭ syēn
313 hwā khyāng koù
314 Hwâ choù
315 hwá kyŏ *92*
316 Hwâi
317 Hwâi-nân
318 Hwâi-nân tseù
319 Hwân Hyuên
320 Hwân kīng yŏ
321 hwân thyén
322 hwàn
323 hwán choŭ
324 hwâng
325 Hwâng heoú fâng néi
326 Hwâng hô
327 Hwâng hoû
328 Hwâng hwâng tchè hwâ
329 Hwâng Khàn
330 hwâng kheoù
331 hwâng mên
332 Hwâng mên koù tchhwēi yŏ
333 Hwâng Tchhâo
334 Hwâng tchhâo lì khí thoû chĭ
335 Hwâng tchhâo tsí khí yŏ woù loŭ. Tchōng seú hŏ pyēn
336 Hwâng-tchhoū
337 hwâng-tchōng
338 hwâng-tchōng kōng tyáo
339 hwâng-tchōng tchhì *203*
340 hwâng-tchōng tchì tyáo
341 hwâng-tchōng yù tyáo
342 Hwâng-thân tseù
343 Hwâng tí
344 Hwâng tshīng kīng kyài
345 Hwâng tshōng tyĕ khyŭ
346 Hwâng woù
347 Hwàng woù
348 Hwâng yà
349 Hwàng
350 hwēi
351 Hwēi tsōng
352 Hwēi yên pí tchì
353 hwêi koú chí
354 Hwêi poú yŏ
355 Hwèi
356 Hwéi Chí-khî
357 Hwéi ngān syēn chēng tchoū wên kōng wên tsî
358 Hwéi tyên
359 Hwéi tyên thoû
360 hwên-poŭ-seú *139*
361 Hwén tchhên wán swéi yŏ twéi
362 hwô *105*
363 hwô chēng *105*
364 Hwô chēng choù
365 Hwô hyên fă
366 Hwô Hyèn
367 hwô khîn *158*
368 hwô koŭ *69*
369 hwò-poŭ-seū *139*
370 Hwŏ Khyù-píng
371 *hyâng ăk*
372 *Hyâng pâl*
373 *hyâng pi phâ 202*
374 *Hyâng ryeng*
375 hyá
376 Hyá
377 hyá kōng
378 hyá tchì
379 hyá tchí
380 hyá tchwân
381 hyá tĭ
382 hyá yŏ
383 Hyâi
384 Hyāng ché
385 hyāng tá foū
386 Hyāng yìn chì yŏ phoù
387 Hyāng yìn tsyeoù
388 Hyāng yìn tsyeoù lì
389 Hyāng yìn tsyeoù yi
390 Hyàng Pŏ
391 Hyàng Tchwāng
392 hyàng thōng
393 Hyàng Tsî
394 Hyàng yén
395 Hyáo-hwéi tí
396 Hyáo-kìng tí
397 Hyáo-mîng tí
398 Hyáo-swēn
399 Hyáo-syuēn tí
400 Hyáo-wên tí
401 Hyáo-woù tí
402 *hyei keum*
403 *hyen keum 201*
404 *hyen tcha*
405 Hyĕ syēn yeoû
406 hyĕ tchì
407 hyĕ tchì kyŏ tyáo
408 hyĕ tchì tyáo
409 hyēn hyuên
410 Hyên hì
411 Hyên-hwô
412 Hyén tchhî
413 hyên thào *124*

---

97. — 294. 河東 165. — 295. 賀鲁 201. — 296. 合 81, 102, 117, 153, 156, 157, 158, 168. — 297. (voir 298) 82. — 298. 胡琴 181, 182. — 299. 湖廣 146. — 300. (voir 301) 159. — 301. 胡笳十八拍 165, 171. — 302. 胡角 200. — 303. 胡蘆笙 161. — 304. 湖北 185. — 305. 胡撥思 179. — 305 *bis*. 胡旋樂 193. — 306. 胡笛 155. — 307. 胡瑗 79. — 308. 戶律 201. — 309. (voir 310) 96. — 310. 斛律 96. — 311. 斛牛 96. — 312. 斛先 96. — 313. 花腔鼓 150. — 314. 華黍 123. — 315. 畫角 159. — 316. (voir 318) 188. — 317. (voir 318) 210. — 318. 淮南子 87. — 319. 桓玄 190. — 320. 還京樂 196. — 321. 環田 91. — 322. 緩 166. — 323. 幻術 198. — 324. 簧(黃) 146, 161. — 325. 皇后房內 186. — 326. 黃河 82. — 327. 黃鵠 200. — 328. 皇皇者華 123. — 329. 皇侃 95. — 330. 簧口 162. — 331. (voir 332) 185. — 332. 黃門鼓吹樂 185. — 333. 黃巢 83. — 334. 皇朝禮器圖式 211. — 335. 皇朝祭器樂舞錄。中祀合編 209. — 336. 黃初 81. — 337. (voir 338) 79. — 338. 黃鐘宮調 118, LXXI, LXXVIII, VI, LXXXIII. — 339. 黃鐘虡 86. — 340. 黃鐘徵調 117, IV; 118, XIV. — 341. 黃鐘羽調 118, LXXV, LXXXII. — 342. 黃覃子 200. — 343. 黃帝 80. — 344. 皇清經解 120. — 345. 黃驄疊曲 192. — 346. 凰舞 140, 141. — 347. 皇舞 202. — 348. 皇雅 189. — 349. (voir 919) 82. — 350. (voir 351) 164. — 351. 徽宗 217. — 352. 徽言秘旨 211. — 353. 迴顧勢 139. — 354. 回部樂 204. — 355. (voir 920) 82. — 356. 惠士奇 120. — 357. 晦庵先生朱文公文集 209. — 358. (voir 1432) 210. — 359. (voir 1434) 210. — 360. 渾不似 179. — 361. 諢臣萬歲樂隊 197. — 362. (voir 363) 93, 108, 121, 161. — 363. 和笙 161. — 364. 和聲署 202. — 365. 和弦法 166. — 366. 和靚 84. — 367. 和琴 182. — 368. 和鼓 151. — 369. 火不思 179. — 370. 霍去病 165. — 371. 鄉樂 217. — 372. 響鈸 211, 210. — 373. 鄉琵琶 216. — 374. 響鈴 211, 219. — 375. (voir 377) 93, 156. — 376. (voir 379) 84, 184, 194. — 377. 下宮 120. — 378. 下徵 120. — 379. 夏至 110. — 380. 下轉 138. — 381. 夏翟 141. — 382. 夏籥 141. — 383. 嶰 88. — 384. 鄉射 183. — 385. 鄉大夫 186. — 386. 鄉飲詩樂譜 210. — 387. (voir 388) 184. — 388. 鄉飲酒禮 186. — 389. 鄉飲酒義 186. — 390. 項伯 190. — 391. 項莊 190. — 392. 響銅 143. — 393. 項籍 190. — 394. 饗宴 186. — 395. 孝惠帝 187. — 396. 孝景帝 187. — 397. 孝明帝 81. — 398. (voir 1971) 97. — 399. 孝宣帝 187. — 400. 孝文帝 83, 101. — 401. 孝武帝 83, 101, 189. — 402. 嵆琴 216. — 403. 玄琴 213. — 404. 弦子 216. — 405. 挾仙遊 171. — 406. (voir 407) 119. — 407. 歇指角調 117, XVII, LII. — 408. 歇指調 117, LI. — 409. 軒縣 183. — 410. 咸熙 187. — 411. 咸和 82. — 412. 咸池 141. — 413. 絃鼗 177. —

414. 咸通 197. — 415. 弦子 178. — 416. 獻王 101. — 417. 休和 101. — 418. 休成 189. — 419. 休安 219. — 420. 學記 122. — 421. 熊朋来 78. — 422. (voir 423) 201. — 423. 熊羆部 199. — 424. 許善心 95. — 425. 許衡 210. — 426. 塤(壎) 161. — 427. 縣鼓 149. — 428. 玄宗 210. — 429. 仁宗 220. — 430. 冉閔 82. — 431. 任 79. — 432. 儿 113. — 433. 人戸以籍爲定 201. — 434. 仁宗 84. — 435. 人舞 140, 141. — 436. 任僱 176. — 437. 戎 82. — 438. 汝貞 123. — 439. 如一 168. — 440. 女眞 84. — 441. (voir 442) 168. — 442. 入關 200. — 443. 入塞 200. — 444. 蕤賓(耍[綏]賓) 79, 108. — 445. 蕤賓徵調 117, XLVI; 118, LVI. — 446. 睿宗 198. — 447. 閏餘匏 161. — 448. (voir 449) 213. — 449. 笳舞 216. — 450. 佳人剪牡丹 219. — 451. 羯鼓 212. — 452. 葛原 218. — 453. 監 216. — 454. 江原 220. — 455. 伽羅 213. — 456. (voir 457) 213. — 457. 加耶(伽耶)琴 213. — 458. 陔 184. — 459. 祴夏 184. — 460. 丐陗 204. — 461. 丐鼓 204. — 462. 丐拍 204. — 463. 丐三音鑼 204. — 464. 丐彈雙韻 204. — 465. 丐彈胡琴 204. — 466. 丐彈絃子 204. — 467. 丐彈琵琶 204. — 468. 甘肅 82. — 469. 甘州 86. — 470. 甘棠 123. — 471. 干舞 141. — 472. 感皇恩 202. — 473. 棡鼓 200. — 474. (voir 475) 8, 156. — 475. 高山 172. — 476. 高歡 83. — 477. (voir 600) 193. — 478. 高宮調 117, VIII, XV; 118, X, XXVII. — 479. 鼛鼓 184. — 480. (voir 481) 192. — 481. 高麗伎 192. — 482. 高閭 81. — 483. 高似孫 211. — 484. 高宗 119, 203. — 485. 高祖 97, 141, 193. — 486. 羔羊 123. — 487. 劍器舞 219. — 488. 建鼓 212. — 489. 箕子 216. — 490. 琴 213. — 491. 金剛城 218. — 492. 覲天庭 219. — 493. 隔 178. — 494. 更相爲宮 93. — 495. 勾 113, 156, 157. — 496. 開時 88. — 497. 開封 185. — 498. 開皇 83. — 499. 開寶 197. — 500. 開元 86. — 501. 凱歌 205. — 502. 愷歌 185. — 503. 凱安 186. — 504. (voir 505) 201. — 505. 凱旋樂 204. — 506. 凱樂 185. — 507. 凱容 187. — 508. 坎侯 174. — 509. (voir 510) 110. — 510. 康熙字典 96. — 511. 康衢謠 136. — 512. 康國 192. — 513. 康居 194. — 514. 口琴 146. — 515. 起聲 120. — 516. 起宮 120. — 517. 起調 115, 120. — 518. 氣孔 162. — 519. 契丹 84. — 520. (voir 521) 163. — 521. 琴史 78. — 522. 琴式 163. — 523. 琴曲譜錄 165. — 524. 琴律說 209. — 525. 琴譜大全 211. — 526. 琴制 163. — 527. 琴談 211. — 528. 欽定曲譜 78. — 529. 欽定詞譜 78. — 530. 琴操 211. — 531. 琴原 166. — 532. (voir 536) 146. — 533. (voir 534) 188. — 534. 慶善樂 195. — 535. 慶神歡樂 203. — 536. 磬氏 146. — 537. 慶隆 147. — 538. 慶雲 188. — 539. 喀爾奈 180. — 540. 箜篌(空侯) 174. — 541. 孔子讀易 169. — 542. 庫莫奚 194. — 543. (voir 653) 199. — 544. 曠[師曠] 208. — 545. (voir 1294) 81, 97, 205. — 546. 傀儡 197. — 547. 廓爾喀 204. —

548 khyái koù *64*
549 Khyāng
550 Khyên-lōng
551 Khyên ning
552 Khyeoū Tchŏng
553 khyū nŏ
554 khyù-myĕ
555 khyŭ
556 Khyŭ-feoù
557 Khyŭ li
558 khyŭ tseoú
559 khyuĕ
560 *ki hodn tchheng*
561 *ki saing*
562 *Kim Pou-sik*
563 kı-leoú koù *70*
564 kī-tchí
565 kī-wān-syê-khoū *45*
566 Ki
567 Ki-hoû
568 Ki khi
569 Kí tswéi
570 kĭ
571 Kĭ
572 kĭ
573 Kĭ jàng kō
574 kĭ khin *413*
575 kĭ-lyâo (lyáo)
576 kīn
577 Kīn *8*
578 kīn chēng
579 Kīn chì
580 kīn kheoù kyŏ *94*
581 Kīn koù nâo kŏ
582 Kīn-lîng
583 Kīn mên chí leoú
584 kīn tchēng
585 Kīn-tchhwān
586 Kīn woù
587 kìn
588 kīng
589 King Fâng
590 King hyá
591 King tchhwān pâi pyēn
592 king tchĭ
593 kìng
594 King tí
595 King wâng
596 King-yeoú
597 King yeoú yŏ swèi sīn kīng
598 King Yûn
599 King yûn yŏ
600 *Kokourye*
601 *Korye*
602 *Ko rye* [*pon*] *sa*
603 *kodn*
604 *Kodn tche*
605 *Kodn-tong*
606 *Kodn tong mou*
607 *Kodng tchong*
608 *Kouen Tyei*
609 *koung tyo*
610 kō
611 Kō Wêi-khî
612 kŏ
613 Kŏ thân
614 kōng
615 kōng
616 Kŏng
617 kōng hyuên
618 kōng-koù-lĭ *28*
619 Kōng mŏ woù
620 Kōng-swēn Tchhông
621 Kōng tchhêng khíng cheán yŏ
622 Kōng tchhĭ phoù
623 kōng yīn
624 koū
625 koū-syèn
626 koū-syèn tchì tyáo
627 koù
628 koù
629 koù jên
630 Koù khŏ yŏ
631 Koù kīn tchí phîng lyŏ
632 Koù kīn thoû choū tsí tchhêng
633 Koù tchhwēi
634 Koù tchhwēi choù
635 Koù yŏ
636 koū yù
637 kwá
638 kwāi yíng
639 kwāi yuĕ
640 kwān
641 Kwān-tchōng
642 Kwān tshyū
643 kwàn *89*
644 kwàn sĕ
645 kwàn tseù *89*
646 kwāng
647 Kwāng chéng yŏ
648 Kwàng-phîng
649 Kwĕ fōng
650 Kwĕ kí
651 Kwĕ tseù kyén
652 Kwĕ yù
653 Kwèi lèi tseù
654 kyā *90*
655 Kyā jên tsyèn meù tān twéi
656 kyā koù *167*
657 kyā kwàn *89*
658 Kyā lŏ
659 Kyā tchhwēi
660 Kyā tchí
661 Kyā-tĕ mên
662 Kyā-tsíng
663 kyā-tchōng
664 kyā-tchōng tchì tyáo
665 kyài
666 kyài-hîng
667 Kyái yà
668 Kyāng
669 Kyāng-nân
670 Kyāng Pŏ-chĭ
671 Kyāng-soū
672 Kyāng-toū
673 Kyāng yeoú seù
674 Kyāng-yuên
675 Kyáng
676 kyáng
677 kyāo
678 Kyāo hoû
679 Kyāo thé cheng

548. 揩鼓 151. — 549. 羌 82. — 550. 乾隆 174. — 551. 乾寧 140. — 552. 丘仲 152. — 553. 驅儺 201. — 554. 去滅 88. — 555. (voir 556) 78, 114, 115. — 556. 曲阜 84. — 557. 曲禮 209. — 558. 曲奏 103. — 559. 闋 107. — 560. 歧棵清 213. — 561. 妓生 220. — 562. 金富軾 220. — 563. 雞婁鼓 151. — 564. 雞(稽)識 96. — 565. 稽嫪斜枯 145. — 566. 季 142. — 567. 稽胡 194. — 568. 驥氣 165, 171. — 569. 旣醉 123, 129. — 570. (voir 574) 122. — 571. 汲 79. — 572. (voir 271) 199. — 573. 擊壤歌 136. — 574. 擊琴 174. — 575. 吉了(料) 196. — 376. 斤 81. — 577. (voir 578) 84, 144, 210. — 578. 金聲 122. — 579. 金史 210. — 580. 金口角 159. — 581. 金鼓鐃歌 204. — 582. 金陵 192. — 583. 金門待漏 165. — 584. 金鉦 195. — 585. 金川 203. — 586. 巾舞 190. — 587. 緊 156, 166. — 588. 經 92. — 589. 京房 80. — 590. 驚夏 184. — 591. 荊川稗編 209. — 592. 驚蟄 110. — 593. 頸 176. — 594. 景帝 101. — 595. 景王 92. — 596. (voir 597) 161. — 597. 景祐樂髓新經 84. — 598. (voir 599) 195. — 599. 景雲樂 195. — 600. 高句麗 193. — 601. (voir 602) 192. — 602. 高麗[本]史 220. — 603. 管 213. — 604. 關唯 218. — 605. (voir 606) 219. — 606. 關東舞 219. — 607. 光宗 217. — 608. 權踶 219. — 609. 宮調 216. — 610. 歌 102, 121. — 611. 柯維騏 210. — 612. 格 95. — 613. 葛覃 123. — 614. (voir 617) 92, 93, 112. —

615. (voir 622) 113, 117, 153, 156, 157. — 616. 恭 — 617. 宮縣 183. — 618. 公古哩 147. — 619. 公莫舞 190. — 620. 公孫崇 83. — 621. 功成慶善 188. — 622. 工尺譜 211. — 623. 宮音 169. — 624. 箛 159. — 625. 姑(沽)洗 79. — 626. 姑洗徵 117, XXXII; 118, XLII. — 627. 股 146. — 628. (voir 6 146. — 629. 鼓人 144. — 630. 估客樂 191. — 631. 古今治平略 209. — 632. 古今圖書集成 210. — 633. (voir 634) 200. — 634. 鼓吹署 200. — 635. 古樂 87. — 636. 穀雨 110. — 637. 卦 122. — 638. 應 93. — 639. 乖越 95. — 640. 觀 201. — 641. 中 188. — 642. 關雎 123, 125. — 643. (voir 644) — 644. 管色 157. — 645. 管子 158. — 646. 647) 110. — 647. 光聖樂 195. — 648. 廣平 — 649. 國風 209. — 650. 國伎 192. — 651. 國子 210. — 652. 國語 209. — 653. 魁礧子 109. — 654. 笳(篋) 159. — 655. 佳人剪牡丹隊 197. — 656. 加鼓 193. — 657. 笳管 159. — 658. 假樂 — 659. 笳吹 203. — 660. 嘉至 189. — 661. 嘉 101. — 662. 嘉靖 123. — 663. (voir 664) 79. — 664. 夾鐘徵調 117, XXV; 118, XXXV. — 665. (voir 200. — 666. 解形 88. — 667. 介雅 198. — 668. 669) 209. — 669. 江南 146. — 670. 姜白石 — 671. 江蘇 210. — 672. 江都 177. — 673. 江 123. — 674. 姜嫄 102. — 675. 絳 208. — 676. 108. — 677. (voir 679) 186. — 678. 驍壺 192. —

郊特牲 184. — 680. [illegible] 161. — 681. (voir 683) 80, 198. — 682. (voir 683) 202, 205. — 683. 教坊司女樂 203. — 684. 羯室 82. — 685. 羯胡 82. — 686. 結躬 88. — 687. (voir 688) 151. — 688. 羯鼓錄 211. — 689. 結莽聶兜布 146. — 690. (voir 200) 82. — 691. (voir 2112) 83. — 692. 肩 152. — 693. 間 78. — 694. 繭 164. — 695. 建康 82. — 696. 劍器隊 197. — 697. 建鼓 149. — 698. 建國門 198. — 699. 劍南西川 194. — 700. 劍舞 190. — 701. 樛木 123. — 702. 龜茲伎 192. — 703. (voir 704) 186. — 704. 九功舞 188. — 705. 九曜鞄 161. — 706. 救護 141. — 707. 舊唐書 210. — 708. 舊五代史 210. — 709. 教坊鼓 212. — 710. (voir 2271) 83. — 711. (voir 712) 93, 112. — 712. 角招 121. — 713. (voir 2088) 198. — 714. 角調 121. — 715. 居月 165. — 716. 虡 141. — 717. 巨 201. — 718. 掘柘枝 197. — 719. 涓[師涓] 208. — 720. 卷耳 123. — 721. 均 80, 95. — 722. 禮 201. — 723. 君馬黃 200. — 724. 君子陽陽 1. — 725. 鈞容直 197. — 726. 喇巴卜 179. — 727. 喇叭 158. — 728. 來遠 216. — 729. 蘭州 197. — 730. 閬中 187. — 731. 老子 119. — 732. 雷鼓 4. — 733. 雷大鼓 195. — 734. 冷謙 85. — 735. 205. — 736. 貍首 101. — 737. 離婁 125. — 738. (voir 740) 80, 84, 192. — 739. 里 94. — 740. 李慎言 0. — 741. 李嵩 83. — 742. 禮記 209. — 743. 李甫 210. — 744. 李隆基 196. — 745. 禮畢 104. — 746. 李百藥 188. — 747. 李勣 192. — 748. 李延壽 210. — 749. 李延年 80. — 750. 禮容 187. — 751. 禮運 209. — 752. 歷 108. — 753. 立夏 110. — 754. 立部 195. — 755. 立春 110. — 756. 立冬 110. — 757. 立秋 110. — 758. 立我 136. — 759. 臨淮 185. — 760. 臨漳 82. — 761. 麟之趾 123. — 762. 麟趾 218. — 763. 林(苓)鍾 79, 108. — 764. 林鍾商調 117, LVIII; 118, LXV. — 765. 林鍾角調 117, XXIV, XXXI, LIX. — 766. 林鍾徵調 117, LIII; 118, LXIII. — 767. 麟德殿 104. — 768. 林宇 217. — 769. 鈴 194. — 770. 靈公 208. — 771. 靈鼓 184. — 772. 伶倫 87. — 773. 靈星小舞譜 210. — 774. 靈星祠 141. — 775. 靈帝 81. — 776. 淩以棟 209. — 777. 嶺南 196. — 778. 令狐德棻 83. — 779. 鑼 144. — 780. 羅公遠 107. — 781. 洛陽 83. — 782. 隆 106. — 783. 龍首琵琶 177. — 784. 龍口 164. — 785. 龍鼓 150. — 786. 龍鳴 200. — 787. 龍思馬爾得勒窩 149. — 788. (voir 789) 164. — 789. 龍池樂 196. — 790. 龍頭笛 154. — 791. 龍笛 154. — 792. 龍齦 164. — 793. (voir 794) 200. — 794. 壟(隴)頭 200. — 795. (voir 796) 200. — 796. 魯班(般) 85. — 797. 鹵簿樂 204. — 798. 魯頌 142. — 799. 路鼓 184. — 800. 鹿鳴 123. — 801. 鑾儀衛 204. — 802. 綸 164. — 803. 論語 209. — 804. (voir 805) 84, 175, 192. — 805. 梁書 95. — 806. 梁惠王 121. — 807. 梁州 146. — 808. 涼州 82, 192, 193, 194, 196. — 809. (voir 810) 81. — 810. 兩頭笛 155. — 811. (voir 812) 84.

812 Lyâo chì
813 Lyâo hô
814 Lyâo-tong
815 Lyĕ Hwô
816 Lyĕ tseù
817 Lyên hwâ woù
818 lyên koù *175*
819 lyên kyú
820 Lyeoû
821 Lyeoû Fă
822 Lyeoû Fāng
823 Lyeoû Hī
824 Lyeoû Hīn
825 Lyeoû Hyáng
826 Lyeoû Hyáo-swēn
827 Lyeoû Hyù
828 Lyeoû Ngān
829 Lyeoû Pêi
830 Lyeoû Tchēn
831 Lyeoû Tchŏ
832 Lyeoû Tĕ
833 Lyeoû Tshōng
834 lyeoù
835 Lyeoù Chí-lōng
836 Lyeoù Tseù-heoú
837 Lyeoû Yùn
838 lyeoŭ
839 lyeoŭ hyên *129*
840 Lyeoŭ tái syào woù phoù
841 Lyù *163*
842 lyù
843 Lyù Cháng
844 Lyù chí tchhwēn tshyeoū
845 Lyù hîng
846 Lyù Kwāng
847 Lyù Nân
848 Lyù Poŭ-wêi
849 Lyù Tshâi
850 lyŭ *163*
851 Lyŭ hyŏ sīn chwĕ
852 Lyŭ lí yông thōng
853 Lyŭ lyù sīn choū
854 Lyŭ lyù tchéng yí
855 Lyŭ lyù tseú phoù
856 Lyŭ lyù tsīng yí
857 Lyŭ thōng
858 *mân-phâ-sik*
859 *Mân tâi yep*
860 Mà Fâng
861 Mà Twān-lîn
862 Mà Yông
863 Mà Yuên
864 mán
865 mán
866 mán kyŏ
867 mán yŏ
868 mâng tchòng
869 Mâo
870 Mâo Chwàng
871 Mâo Hēng
872 mâo jên
873 Mâo Tchhâng
874 Mâo woù
875 mâo-yuên koù *67*
876 mào
877 Mĕ-toŭ
878 méi chī
879 Méng Khāng

— 812. 遼史 210. — 813. 遼河 200. — 814. 遼東 83. — 815. 列和 84. — 816. 列子 136. — 817. 蓮花舞 197. — 818. 連鼓 196. — 819. 連句 124. — 820. (voir 821) 82. — 821. 劉發 140. — 822. 劉芳 83. — 823. 劉熙 209. — 824. 劉歆 84. — 825. 劉向 101. — 826. 劉孝孫 209. — 827. 劉昫 210. — 828. 劉安 87. — 829. 劉備 180. — 830. 劉臻 95. — 831. 劉焯 90. — 832. 劉德 101. — 833. 劉聰 82. — 834. (voir 835) 92. — 835. 柳世隆 174. — 836. 柳子厚 165. — 837. 柳惲 174. — 838. (voir 839) 156, 157. — 839. 六絃 177. — 840. 六代小舞譜 210. — 841. (voir 843) 78, 185, 193. — 842. 縷 182. — 843. 呂尙 143. — 844. 呂氏春秋 209. — 845. 呂刑 209. — 846. 呂光 82. — 847. 呂枏 123. — 848. 呂不韋 209. — 849. 呂才 188. — 850. (voir 851) 78, 185. — 851. 律學新說 210. — 852. 律曆融通 210. — 853. 律呂新書 210. — 854. 律呂正義 210. — 855. 律呂字譜 113. — 856. 律呂精義 210. — 857. 律通 90. — 858. 萬波息 213. — 859. 慢大葉 214. — 860. 馬防 94. — 861. 馬端臨 210. — 862. 馬融 209. — 863. 馬援 94. — 864 .(voir 866) 166. — 865. (voir 867) 95, 122. — 866. 慢角 120. — 867. 縵樂 122. — 868. 芒種 110. — 869. (voir 870) 101. — 870. 毛爽 83. — 871. 毛亨 101. — 872. 旄人 184. — 873. 毛萇 101. — 874. 旄舞 141. — 875. 毛員鼓

880 Méng-tchhâng
881 Méng tseù
882 Méng Yuên-lào
883 *Mi tchi mou*
884 Mî-tchhên
885 mî-khyōng-tsòng *115*
886 Mîn lŏ chēng
887 mìn
888 Mîng
889 Mîng chì
890 Mîng hwâng
891 Mîng kyŏ
892 Mîng kyūn
893 Mîng kyūn tá yǎ
894 Mîng tchhêng
895 Mîng tchī kyūn
896 Mîng thâng
897 Mîng thâng wéi
898 Mîng tí
899 Mîng syáo
900 *Mong keum tchhek*
901 *mou*
902 *Mou-âi*
903 *mou hyen*
904 *Mou ko 192*
905 *Mou ryel*
906 *mou-tchen*
907 *Moun hen pi ko*
908 *moun hyen*
909 *Moun myeng*
910 *Moun tek kok*
911 Mô-hō-teoū-lĕ
912 Mŏ tchheoû
913 mông-koù kyŏ *93*
914 Mông-koù yŏ
915 Mông-swén
916 Mông Thyên
917 Móng khī pĭ thân
918 Moŭ-yông
919 Moú-yông Hwàng
920 Moú-yông Hwèi
921 Moú-yông Pào
922 Moú-yông Tchhwêi
923 Moú-yông Tsyún
924 Moŭ-hán kahan Seŭ-kīn
925 Moŭ-toŭ tseù
926 Myâo
927 myáo thîng
928 *Myeng-tchou*
929 Myên
930 Myèn-tyén kwĕ yŏ
931 myén
932 myeoú
933 *nd*
934 *Nâ-mil oâng*
935 *Nâi-hai oâng*
936 *Nâi-mil oâng*
937 *Nâi-moul oâng*
938 *Nâm sân you tai*
939 ná-kŏ-lă *41*
940 Nă hyá
941 Nài-mân
942 Nân chān yeoù thâi
943 Nân chì
944 Nân kāi

151. — 876. 卯 79. — 877. 冒頓 82. — 878. 秣師 184. — 879. 孟康 79. — 880. 孟嘗 174. — 881. 孟子 209. — 882. 孟元老 209. — 883. 美知舞 216. — 884. 彌臣 194. — 885. 密穹總 174. — 886. 民樂生 202. — 887. 敏 92. — 888. (voir 889) 210. — 889. 明史 210. — 890. 明皇 199. — 891. 鳴角 204. — 892. (voir 893) 190. — 893. 明君大雅 190. — 894. 明成 140. — 895. 明之君 190. — 896. (voir 897) 209. — 897. 明堂位 209. — 898. 明帝 190, 190, 198. — 899. 命嘯 192. — 900. 夢金尺 219. — 901. (voir 904) 216. — 902. 無导 217. — 903. 武絃 213, 216. — 904. 舞鼓 212, 218, 219. — 905. 武烈 217, 219. — 906. 無專 218. — 907. (voir 1850) 211. — 908. 文絃 213. — 909. 文明 219. — 910. 文德曲 219. — 911. 摩訶兜勒 200. — 912. 莫愁 192. — 913. 蒙古角 159. — 914. 蒙古樂 203. — 915. (voir 1993) 82. — 916. 蒙恬 176. — 917. 夢溪筆談 209. — 918. (voir 919) 82. — 919. 慕容皝 82. — 920. 慕容廆 82. — 921. 慕容寶 82. — 922. 慕容垂 82. — 923. 慕容儁 82. — 924. 木扞可汗俟斤 96. — 925. 牧犢子 165. — 926. 苗 142. — 927. 廟庭 186. — 928. 溟州 216. — 929. 緜 184. — 930. 緬甸國樂 204. — 931. 面 148. — 932. 繆(謬) 93. — 933. 儺 220. — 934. 那密王 216. — 935. 奈解王 216. — 936. 奈密王 216. — 937. 奈勿王 216. — 938. 南山有臺 218. — 939. 那叩葛喇 118. — 940. 納夏 184. — 941. 乃蠻 201. — 942. 南山有臺 123. — 943. 南史 210. — 944.

南陔 123. — 945. (voir 946) 79. — 946. 南呂宮調 117, L; 118, LXII. — 947. 南呂徵調 118, LXVII, LXXVII. — 948. 南呂調 117, LIV. — 949. (voir 950) 194. — 950. 南詔奉聖樂 194. — 951. 南卓 211. — 952. 南中 88. — 953. 男巫 205. — 954. 南有嘉魚 123. — 955. 南越 174. — 956. 猱 168. — 957. (voir 959) 145. — 958. (voir 959) 204. — 959. 鐃歌鼓吹 204. — 960. 鐃歌大樂 204. — 961. 鐃歌清樂 204. — 962. 鐃鼓 200. — 963. 內敎坊 196. — 964. 內平外成之舞 201. — 965. 內傳 138. — 966. 內則 209. — 967. 內務府 202. — 968. 哀笳 159. — 969. (voir 970) 189. — 970. 安世 187. — 971. 安徽 123. — 972. 安國伎 192. — 973. 安國寺 197. — 974. 安祿山 83. — 975. 安南國樂 204. — 976. 安西 192. — 977. 安帝 198. — 978. (voir 979) 195. — 979. 安樂窩 173. — 980. (voir 981) 207. — 981. 按聲 167. — 982. 驁夏 184. — 983. 懊憹 191. — 984. 歐陽修 210. — 985. 歐陽之秀 84. — 986. 阿史那 96. — 987. 阿子及歡聞 191. — 988. 臥箜篌 174. — 989. 額 175. — 990. 哈爾扎克 182. — 991. 泥文 213. — 992. (voir 993) 202. — 993. 寧王 199. — 994. 難(儺) 185, 201. — 995. 弄 123. — 996. 鳥歌萬歲樂 196. — 997. 女妓 220. — 998. 聶聶兜姜 160. — 999. (voir 998) 160. — 1000. 牛弘 83. — 1001. 鐃 211. — 1002. 女媧 161. — 1003. 女巫 205. — 1004. 五冠山 218. — 1005. (voir 1006) 213. — 1006. 五禮儀序例 220. — 1007. 五羊仙 218. — 1008. 玉寶高 215. — 1009. 竽 213. — 1010. 右坊 220. — 1011. 于勒 213. — 1012. 羽調 213. — 1013. 月琴 216. — 1014. 越調 213. — 1015. 拍 212. — 1016. 百戲 216. — 1017. 百結 216. — 1018. 百濟 192, 216. — 1019. 般涉調 213. — 1020. 方言 217. — 1021. 方響 211. — 1022. 方等山 216. — 1023. (voir 1024) 185. — 1024. 巴拉滿 160. — 1025. 巴打拉 147. — 1026. 巴州 185. — 1027. 巴汪 179. — 1028. 巴渝 187. — 1029. 八紘同軌樂 195. — 1030. 八板 163. — 1031. 八佾 142, 187. — 1032. 稗海 209. — 1033. (voir 1034) 120. — 1034. 般涉調 117, V, XII, XIX. — 1035. 般瞻 96. — 1036. 班固 209. — 1037. (voir 1038) 204. — 1038. 班禪額爾德尼喇嘛 203. — 1039. (voir 1040) 122, 147. — 1040. 板眼 122. — 1041. 半分 112. — 1042. 伴侶曲行路 208. — 1043. 梆鼓 148. — 1044. 蚌札 151. — 1045. (voir 921) 82. — 1046 保氏 184. — 1047. 保寧 185. — 1048. (voir 2014) 97. — 1049. 鮑鄴 94. — 1050. 法興王 216. — 1051. 擘箜篌 176. — 1052. 悲築 159. — 1053. 杯柈舞 191. — 1054. 貝 157. — 1055. 倍四 191. — 1056. 北山楚茨 101. — 1057. 北史 210. — 1058. 北涼 82. — 1059. 北齊書 192. — 1060. 北燕 193. — 1061. 八關會 216. — 1062. 俳伎 198. — 1063. 俳鼓 150. — 1064. 排簫 152. — 1065. (voir 1053) 191. — 1066. 判縣 183. — 1067. 拋毬隊 197 — 1068. 匏 161. — 1069. 邳 97. — 1070. 沛 95, 187.

— 1071. 鋒子 203. — 1072. (voir 1388) 213. — 1073. 批把 177. — 1074. 鼙(鞞) 149, 151. — 1075. 鼙鼓 185. — 1076. (voir 1077) 177. — 1077. 琵琶譜 211. — 1078. 品 176. — 1079. (voir 1081) 110. — 1080. (voir 1081) 172. — 1081. 平沙落雁 165, 172. — 1082. 平公 208. — 1083. 平折 192. — 1084. 平笛 154. — 1085. 平調 117, XL, XLVII, LIV; 192. — 1086. 平王 199. — 1087. 抛毬樂 220. — 1088. 婆羅門隊 197. — 1089. 婆陁力 96. — 1090. (voir 1933) 188. — 1091. (voir 1092) 147. — 1092. 拍版 147. — 1093. 菩薩蠻隊 197. — 1094. 編磬 211. — 1095. 編鐘 211. — 1096. 平調 213. — 1097. 平壤 213. — 1098. 鼙 212. — 1099. (voir 373) 215. — 1100. 比 184. — 1101. 鞞扇舞 190. — 1102. 鞞舞 190. — 1103. 閉掩 88. — 1104. 畢曲 120. — 1105. 碧雞漫志 211. — 1106. 觱(篳)篥 158, 159. — 1107. 碧天秋思 165. — 1108. (voir 1112) 140. — 1109. (voir 1110) 183. — 1110. 賓牟賈 142. — 1111. 邠州 140. — 1112. 豳籥 140. — 1113. 兵舞 187. — 1114. 丙盛 88. — 1115. 柄 176. — 1116. 幷州 165. — 1117. 寶相舞 219. — 1118. 保太平 218. — 1119. 鳳凰調 216. — 1120. 鳳來儀 219. — 1121. 缶 212. — 1122. 簸邏廻 194. — 1123. 博 122, col. 2. — 1124. 搏 122. — 1125. 撥 177. — 1126. 鈸(拔) 145, 193, 204, 205. — 1127. 白鳧鳩舞 190. — 1128. 白符舞 190. — 1129. 搏拊 148, 149. — 1130. 百戲 199. — 1131. 白華 123. — 1132. (voir 1363) 144. — 1133. 白鳩 191. — 1134. 白露 110. — 1135. 白明達 193.

— 1136. 白緒 191. — 1137. 白雪 165, 191. — 1138. 鎛鐘 144. — 1139. 白紵曲 191. — 1140. 白紵舞 191. — 1141. 撥頭 198. — 1142. 柏且爾 146. — 1143. (voir 1018) 192. — 1144. 博望侯 200. — 1145. 白舞 192. — 1146. (voir 2258) 165. — 1147. 博依 123. — 1148. 補筆談 209. — 1149. 步 139. — 1150. 部(步)落稽 194. — 1151. 濮 208. — 1152. 卜商 143. — 1153. 不壘 153. — 1154. 表正萬邦 202. — 1155. 摽有梅 123. — 1156. 驃 194. — 1157. 編磬 146. — 1158. 編鐘 144. — 1159. 徧(變) 89, 90, 107, 123, 139. — 1160. (voir 1161) 84. — 1161. 汴京 84. — 1162. 變宮 93, 112. — 1163. 變角調 118, LXXIII. — 1164. 變律 89. — 1165. 變徵 93, 112. — 1166. 辨調 117. — 1167. 變虞 88. — 1168. (voir 1169) 216. — 1169. 來遠歌 216. — 1170. 洛東江 213. — 1171. 洛陽春 218. — 1172. 雷鼓 212. — 1173. 雷鼗 212. — 1174. 俚語 217. — 1175. 麟趾 218. — 1176. 路鼓 212. — 1177. 路鼗 212. — 1178. (voir 1179) 220. — 1179. 梁琴新譜 220. — 1180. 烈文 218. — 1181. 蓮花臺 220. — 1182. 靈鼓 212. — 1183. 靈鼗 212. — 1184. 龍飛御天歌 219. — 1185. 六花隊 219. — 1186. 六典條例 220. — 1187. 隆安 219. — 1188. 思內舞 216. — 1189. 笙 213. — 1190. 朔鼓 212. — 1191. 三國史記 220. — 1192. 三竹 212. — 1193. 散樂 216. — 1194. 相 212. — 1195. 上辛熱舞 216.. — 1196. 上調 216. — 1197. 薩朗濟 182. — 1198. 塞他爾 179. — 1199.

三絃 178. — 1200. 三國志 209. — 1201. 三類 184. — 1202. 三面鼓 150. — 1203. 三州 192. — 1204. 三才 188. — 1205. 散聲 167, 207. — 1206. 散樂 184. — 1207. 西京曲 216. — 1208. 世宗 217. — 1209. 成俔 217. — 1210. 成宗 220. — 1211. 聖澤 219. — 1212. 瑟 213. — 1213. (voir 1214) 174. — 1214. 瑟律 174. — 1215. 瑟譜 78. — 1216. 瑟調 192. — 1217. 色育 88. — 1218. 絲 112. — 1219. 司干 184. — 1220. 司馬彪 210. — 1221. 司馬相如 80. — 1222. 司馬貞 87. — 1223. 司馬綰 178. — 1224. 司馬遷 209. — 1225. 思悲翁 200. — 1226. 思齊 184. — 1227. 思文 123, 135. — 1228. 司巫 205. — 1229. (voir 1233) 117, 153, 156, 157. — 1230. 巳 79. — 1231. (voir 1240) 84. — 1232. (voir 1233) 187. — 1233. 四時歌 197. — 1234. 四和 182. — 1235. 肆夏 184. — 1236. 四庫全書總目 210. — 1237. 俟利蓬 96. — 1238. 四鐘 106. — 1239. 四牡 123. — 1240. 泗州 185. — 1241. 四川 85. — 1242. 四望 102. — 1243. 匙 214. — 1244. 詩惱 216. — 1245. 新羅 192, 213. — 1246. 臣工 218. — 1247. 神文王 216. — 1248. 辛新材 216. — 1249. 西夏 84. — 1250. 西階 183. — 1251. 西陵氏 203. — 1252. 西涼 83. — 1253. 西遼 84. — 1254. 西安 82. — 1255. 西寧 197. — 1256. 西廂記 199. — 1257. 西王母 220. — 1258. 棲烏夜飛 192 — 1259. 西域 196. — 1260. 細 204. — 1261. 悉利移 194. — 1262. (voir 1245) 192. — 1263. 星 146. — 1264.

簫 212. — 1265. 小鼓 212. — 1266. 小京舞 216. — 1267. 昭武 218. — 1268. 小笒 212. — 1269. 俗樂 217. — 1270. 松山操 218. — 1271. 受明命 219. — 1272. 受寶籙 219. — 1273. 水龍吟 218. — 1274. 壽延長 220. — 1275. 錞 211. — 1276. 俊調 21 — 1277. 娑陁力 96. — 1278. 朔鼓 149. — 1279. 索隱 87. — 1280. 松風閣琴譜 211. — 1281. (voir 1285) 210, 210. — 1282. 送 130. — 1283. 頌 123, n. 2; 138, 184, 207, 209. — 1284. (voir 1285) 210. — 1285. 宋史新編 210. — 1286. 宋書 210. — 1287. 宋儒朱熹論舞大略 210. — 1288. 宋祁 84. — 1289. 宋金剛 201. — 1290. 宋濂 210. — 1291. 宋應星 143. — 1292. 宋玉 191. — 1293. 蘇爾奈 160. — 1294. 蘇夔 97. — 1295. 踈勒 192. — 1296. 蘇烈 201. — 1297. 蘇綽 83. — 1298. 蘇祗婆 96. — 1299. 蘇定方 201. — 1300. 蘇威 97. — 1301. 肅和 100. — 1302. 肅州 83. — 1303. 肅宗 83. — 1304. 俗樂 192. — 1305. 算學新說 210. — 1306. (voir 1307) 210. — 1307. 隋書 210. — 1308. 孫皓 191. — 1309. 孫子算術 81. — 1310. 瑣除 160. — 1311. 湘江 155. — 1312. 襄陵穆子 165. — 1313. (voir 1314) 192. — 1314. 襄陽王樂 191. — 1315. 相 143, 188. — 1316. 象 122, 176, 213. — 1317. (voir 1319) 152. — 1318. (voir 1319) 141. — 1319. 簫韶部 197. — 1320. 簫色 157. — 1321. (voir 1322) 119. — 1322. 小師 149. — 1323 小食 119. — 1324. 小食(石)角調 117, III, XXXVIII. — 1325. 小食(石)調 117, X, XXXVII, XLIV. — 1326. 小暑 110. — 1327.

1328 syào hwô pŏ *17*
1329 syào koū *90*
1330 syào-lyù
1331 syào màn
1332 syào seū thoû
1333 Syào sīng
1334 syào syū
1335 syào syuĕ
1336 syào tchĭ tyáo
1337 syào thông kyŏ *88*
1338 syào woù
1339 Syào woù hyāng yŏ phoù
1340 Syào yà
1341 Syé Cháng
1342 Syé Tchwāng
1343 Syĕ Kyū-tchéng
1344 Syĕ Yông
1345 Syēn chão yuén
1346 syēn jên kyēn
1347 syēn-lyù
1348 syēn-lyù kōng tyáo
1349 syēn-lyù kwàn
1350 syēn-lyù tyáo
1351 Syēn-pī
1352 syēn pì
1353 Syēn tshân
1354 syēn wōng
1355 Syū-mî
1356 Syū yà
1357 Syû Chí-tsï
1358 Syû Khì
1359 Syû-tcheoū
1360 syū
1361 Syū hán choū [pă tchí]
1362 Syuēn-hwá
1363 Syuēn hwô pŏ koù thoû loū
1364 Syuēn-hwô tyén
1365 Syuēn tí
1366 Syuēn tsōng
1367 Syuēn wâng
1368 Syuēn woù
1369 Syuēn-woù tí
1370 Syuên kōng hŏ yŏ phoù
1371 Syuên kōng pèn yí
1372 syuên syāng wêi kōng
1373 syuên tchwàn syāng kyāo
1374 syuên tyĕ wêi yūn
1375 Syûn Fân
1376 Syūn Hyŭ
1377 syùn
1378 *Tai [keum] ăk*
1379 *tăi hyen*
1380 *tăi ko 187*
1381 *tăi tchaing*
1382 *tăi tcham 195*
1383 *Tăi-tong kăng*
1384 *Tăi tong kăng kok*
1385 *Tăi tyen heŭ thong*
1386 *tăng ăk*
1387 *tăng keum*
1388 *tăng phil-ryoul*
1389 *tăng pi-phă*
1390 *tăng tyek*
1391 Tà khyeoû twéi
1392 tà
1393 Tá châo
1394 Tá ché
1395 tá cheân-yû
1396 Tá chéng yŏ
1397 Tá chéng yŏ foù
1398 tá chī
1399 tá-chĭ
1400 tá-chĭ kyŏ tyáo
1401 tá-chĭ tyáo
1402 tá choù
1403 tá hán
1404 Tá hàn pō
1405 tá hwô pŏ *17*
1406 tá koū *90*
1407 tá koù *52*
1408 Tá-kwān
1409 Tá-lì
1410 tá-lîn
1411 tá-lyù
1412 tá-lyù tchì tyáo
1413 Tá míng
1414 Tá-míng foù
1415 Tá míng hwéi tyèn
1416 tá nô
1417 tá phoŭ
1418 tá seū mà
1419 tá seū thoû
1420 tá seū yŏ
1421 tá syū
1422 tá syuĕ
1423 tá tchhên
1424 Tá tchhéng yŏ phoù
1425 Tá tchông seú
1426 tá tchoū
1427 Tá tchwáng
1428 tá thŏ kwàn
1429 Tá-thông
1430 tá thông kyŏ *87*
1431 Tà tíng yŏ
1432 Tá tshīng hwéi tyèn
1433 Tá tshīng hwéi tyèn chì lí
1434 Tá tshīng hwéi tyèn thoû
1435 Tá tshīng lyŭ lí
1436 Tá tshīng lyŭ lí hwéi tsī pyén làn
1437 tá tsōng pŏ
1438 tá tyáo
1439 Tá woù
1440 Tá yà
1441 Tá-yĕ
1442 Tá yŏ
1443 Tá yù moû
1444 Tá yú
1445 tá yûn kwàn
1446 tă-lă *19*
1447 tă-lă koù *64*
1448 tă-poû-lă *43*
1449 tă-poŭ *37*
1450 Tái

小塞 110. — 1328. 小和鈸 145. — 1329. 小鼓 159. — 1330. 小呂 79. — 1331. 小滿 110. — 1332. 小司徒 144. — 1333. 小星 123. — 1334. 小胥 146. — 1335. 小雪 110. — 1336. 小植調 194. — 1337. 小銅角 158. — 1338. (voir 1339) 139. — 1339. 小舞鄉樂譜 210. — 1340. 小雅 209. — 1341. 謝尚 82. — 1342. 謝莊 189. — 1343. 薛居正 210. — 1344. 薛瑩 94. — 1345. 仙韶院 196. — 1346. 仙人肩 164. — 1347. (voir 1348) 119. — 1348. 仙呂宮調 117, LVII; 118, LXIV, LXIX, LXXVI. — 1349. 仙呂管 119. — 1350. 仙呂調 117, LXI; 118, LXVIII. — 1351. 鮮卑 194. — 1352. 先妣 102. — 1353. 先蠶 203. — 1354. 仙翁 123. — 1355. 須彌 198. — 1356. 需雅 198. — 1357. 徐世勣 192. — 1358. 徐祺 211. — 1359. 徐州 146. — 1360. 戌 79. — 1361. 續漢書[八志] 210. — 1362. 宣化 189. — 1363. 宣和博古圖錄 210. — 1364. 宣和殿 210. — 1365. 宣帝 198. — 1366. 宣宗 196. — 1367. 宣王 165. — 1368. 宣武 187. — 1369. 宣武帝 191. — 1370. 旋宮合樂譜 210. — 1371. 旋宮本義 117. — 1372. 旋相爲宮 93. — 1373. 旋轉相交 93. — 1374. 旋迭爲均 93. — 1375. 荀藩 82. — 1376. 荀勗 82. — 1377. 巽 144. — 1378. 碓(琴)樂 216. — 1379. 大絃 213. — 1380. 大鼓 212. — 1381. 大箏 213. — 1382. 大笒 212. — 1383. (voir 1384) 216. — 1384. 大同江曲 216. — 1385. 大典會通 220. — 1386. 唐樂 218. — 1387. 唐琴 213. — 1388. 唐觱篥 213. — 1389. 唐琵琶 215. — 1390. 唐笛 212. — 1391. 打毬隊 197. — 1392. (voir 1393) 119. — 1393. 大韶 187. — 1394. 大射 183. — 1395. 大單于 82. — 1396. (voir 1397) 197. — 1397. 大晟樂府 197. — 1398. 大師 184. — 1399. (voir 1400) 119. — 1400. 大食角調 117, III, X, XVII, LII, LIX; 118, LXVI. — 1401. 大食(石)調 117, II, IX, XVI, LII, LIX. — 1402. 大暑 110. — 1403. 大塞 110. — 1404. 大罕波 204. — 1405. 大和鈸 145. — 1406. 大鼓 159. — 1407. 大鼓 149. — 1408. 大觀 198. — 1409. 大理 194. — 1410. 大林 108. — 1411. (voir 1412) 79. — 1412. 大呂徵調 117, XI; 118, XXI. — 1413. (voir 1414) 184, 190. — 1414. 大明府 208. — 1415. 大明會典 210. — 1416. 大儺 201. — 1417. 大僕 185. — 1418. 大司馬 144. — 1419. 大司徒 106. — 1420. 大司樂 184. — 1421. 大胥 184. — 1422. 大雪 110. — 1423. 大臣 202. — 1424. 大成樂譜 217. — 1425. 大鐘寺 144. — 1426. 大祝 206. — 1427. 大壯 187. — 1428. 大托管 119. — 1429. 大同 82. — 1430. 大銅角 157. — 1431. (voir 2185) 195. — 1432. (voir 1433) 210. — 1433. 大清會典事例 210. — 1434. 大清會典圖 210. — 1435. (voir 1436) 210. — 1436. 大清律例彙輯便覽 210. — 1437. 大宗伯 101. — 1438. 大調 115. — 1439. 大武 187. — 1440. 大雅 209. — 1441. 大業 192. — 1442. 大樂 205. — 1443. 大禹謨 209. — 1444. 大濩 187. — 1445. 大韻管 119. — 1446. 達拉 146. — 1447. 答臘鼓 151. — 1448. 達布拉 149. — 1449. 達卜 148. — 1450.

客話 209. — 1578. 長笛 152. — 1579. 倡 138. — 1580. 暢 123. — 1581. (voir 1582) 161. — 1582. 巢笙 161. — 1583. 朝鮮俳 204. — 1584. 處容 216. — 1585. 淸絃 216. — 1586. 淸孔 213. — 1587. 崔致遠 216. — 1588. 車鸞 202. — 1589. 辰 79. — 1590. (voir 1591) 83, 95, 191, 192, 194, 208. — 1591. 陳壽 210. — 1592. 陳師錫 81. — 1593. 陳書 95. — 1594. 陳風 148. — 1595. 陳仁錫 210. — 1596. 臣工 218. — 1597. 陳仲儒 81. — 1598. 陳子昂 165. — 1599. 陳暘 210. — 1600. (voir 1604) 100, 107, 139, 140, 202. — 1601. (voir 1603) 123. — 1602. 承和 101. — 1603. 程雄 211. — 1604. 成公綏 180. — 1605. 承天樂 196. — 1606. 成帝 82. — 1607. 成都 211. — 1608. 城舞 195. — 1609. 程瑤田 211. — 1610. 程允基 211. — 1611. 搊琵琶 177. — 1612. 丑 79. — 1613. 七賢調 216. — 1614. 蚩尤 200. — 1615. 篪(箎) 153. — 1616. 遲內 88. — 1617 (voir 1618) 113, 156, 157. — 1618. 尺八 153. — 1619. 赤之陽(楊) 200. — 1620. 椎 212. — 1621. 柷 212. — 1622. 出調 213. — 1623. 春鶯囀 219. — 1624. (voir 1627) 106. — 1625. (voir 1626) 205. — 1626. 重慶 185. — 1627. 崇丘 123. — 1628. 崇政殿 197. — 1629. 春牘 147. — 1630. (voir 1633) 185. — 1631. 處暑 110. — 1632. 褚亮 188. — 1633. 楚南 165. — 1634. 楚辭 191. — 1635. (voir 1636) 168. — 1636. 出關 200. — 1637. 出塞 200. — 1638. 出音孔 152. — 1639. 胥 212. — 1640. 傳奇 199. — 1641. 幢簫 196. — 1642.

吹鞭 159. — 1643. 吹葉 196. — 1644. 春山聽杜鵑 171. — 1645. 春分 110. — 1646. 春官 184. — 1647. 春江花月夜 192. — 1648. 春秋 209. — 1649. 箎(篪) 212. — 1650. 眞興王 216. — 1651. 晉鼓 212. — 1652. 進饌儀軌 220. — 1653. 知 112. — 1654. (voir 1656) 92, 93, 112. — 1655. 止 148. — 1656. 徵招 121. — 1657. 指訣 168. — 1658. 徵調 121. — 1659. 徵音 169. — 1660. 制 80. — 1661. 治康 188. — 1662. 雉朝飛 165. — 1663. 執始 88. — 1664. 直隷 82. — 1665. 質末 89. — 1666. 朝鮮 219. — 1667. 柱 213. — 1668. 中絃 216. — 1669. 中笒 212. — 1670. 中宗 218. — 1671. 鐲 144. — 1672. (voir 1675) 78, 93. — 1673. 終 107. — 1674. 鐘(鍾) 79, 108, 128, 144. — 1675. 中山 82. — 1676. 鍾師 122. — 1677. 中華門 198. — 1678. (voir 1679) 202. — 1679. 中和韶樂 202. — 1680. 中和殿 202. — 1681. 中和舞 197. — 1682. 中管 119, 153. — 1683. 中鳴 200. — 1684. 螽斯 123. — 1685. 中祀合編 209. — 1686. 鍾子期 165. — 1687. 中外戲法大觀圖說 211. — 1688. 重 92. — 1689. 仲(中)呂 79. — 1690. 仲呂宮調 117, XXII, XXIX; 118, XXXIV, XLI. — 1691. 仲呂徵調 117, XXXIX; 118, XLIX. — 1692. 仲呂調 117, XXVI, XXXIII. — 1693. 仲呂羽調 117, XXVI. — 1694. 朱熹 209. — 1695. 朱楗 209. — 1696. 朱健 209. — 1697. 諸葛琴 180. — 1698. 諸葛亮 180. — 1699. 朱長文 78. — 1700. 朱載堉 211. — 1701. (voir 1702) 114, 183. — 1702. 主調 115. — 1703. 柱 175, 178, 179, 180, 181, 182.

1704 tchoú
1705 tchoú chēng kwàn
1706 tchoŭ *34*
1707 tchoŭ *119*
1708 Tchoŭ choū kì nyên
1709 tchoŭ tsyě *30*
1710 Tchwān-hyŭ
1711 tchwàn
1712 tchwàn kwó chí
1713 tchwàn lyeoû chí
1714 tchwàn pán chí
1715 tchwàn tcheoū chí
1716 tchwàn tchhoū chí
1717 tchwàn tchōng chí
1718 tchwàn tíng chí
1719 tchwáng
1720 tchwéi tcháo
1721 tchwèn *204*
1722 Tě chéng
1723 tě chéng koù *54*
1724 tě-lě-wó *38*
1725 tě-lí *97*
1726 Tě tsōng
1727 Tě-yâng tyén
1728 tě-yŏ-tsòng *150*
1729 teng kō
1730 Téng Tsíng
1731 Téng Yén-hài
1732 Téng Yuēn
1733 Teoú
1734 teoú
1735 Teoŭ Hyên
1736 Teoú Yèn
1737 *Thái phyeng nyen*
1738 *thái phyeng so*
1739 *Thái tcho*
1740 *Thái tchong*
1741 *thák*
1742 *thák (tchhák)*
1743 thă
1744 Thă yâo nyâng
1745 Thái châo
1746 Thái ché
1747 Thái-chì
1748 Thái hoú
1749 Thái hwô
1750 Thái hyá
1751 Thái hyên
1752 Thái-khāng
1753 Thái-kĭ mên
1754 Thái-kong-wáng
1755 Thái phîng yŏ
1756 Thái swéi
1757 thái-tsheoú
1758 thái-tsheoú tchì tyáo
1759 Thái tsĭ
1760 Thái tsōng
1761 Thái tsoù
1762 thái wéi
1763 Thái woù
1764 Thái-woù tí
1765 Thái yĭ *130*
1766 Thái yù yŏ
1767 Thái-yuên
1768 Thân tseù
1769 thân
1770 Thāng
1771 Thâng
1772 thâng
1773 Thâng chān foū jên
1774 Thâng choū
1775 Thâng Chwén-tchī
1776 Thâng hwéi yáo
1777 Thâng hyá yŏ
1778 Thâng lyeoŭ tyèn
1779 Thâng thâng
1780 Thâng Tsái-fōng
1781 Thâng Yî-mîng
1782 Thâng yŏ khyŭ phoù
1783 thāo
1784 thāo hŏ
1785 thâo *44, 62*
1786 Thâo Khyēn
1787 thâo phî pî-lî *170*
1788 Thâo yâo
1789 *theuk kyeng*
1790 *theuk tchong*
1791 thě hyuên
1792 thě khíng *23*
1793 Theoû hoú
1794 theoû kwàn *89*
1795 thî khîn *149, 151*
1796 thî koù *161*
1797 thîng
1798 *tho ko 193*
1799 thô-lô koù *60*
1800 Thŏ
1801 Thŏ-pŏ
1802 Thŏ-thŏ
1803 thōng *206*
1804 Thōng tchí
1805 Thōng tyèn
1806 thông
1807 thông chēng
1808 Thông hwô
1809 thông koù *9*
1810 thông phân *17*
1811 thông pŏ *17*
1812 Thōng-tcheoū foù
1813 thông tsào phân *17*
1814 thông tyên *10*
1815 thoú koù *193*
1816 Thoù-yŭ-hwên
1817 Thoú tsyē
1818 Thwân cheán kō
1819 thwéi
1820 Thwên-hwâng
1821 *thyen hâ thái phyeng*
1822 thyâo fă
1823 thyē
1824 Thyēn-cheoú
1825 Thyēn-cheoú yŏ
1826 Thyēn-hīng
1827 thyēn hyá thái phîng
1828 Thyēn kōng khāi woù
1829 thyēn kyú
1830 Thyēn-pào *120*
1831 Thyēn-tchoŭ kì
1832 Thyen wên kŏ khîn phoù

— 1704. 注 168. — 1705. 著聲管 119. — 1706. 柷 148. — 1707. 抗 176. — 1708. 竹書紀年 81. — 1709. 竹節 147. — 1710. 顓頊 205. — 1711. (voir 1712) 138. — 1712. 轉過勢 139. — 1713. 轉留勢 139. — 1714. 轉半勢 139. — 1715. 轉周勢 139. — 1716. 轉初勢 139. — 1717. 轉終勢 138. — 1718. 轉定勢 138. — 1719. 撞 168. — 1720. 綴兆 139. — 1721. 準 80. — 1722. 德勝 202. — 1723. 得勝鼓 150. — 1724. 得勒窩 148. — 1725. 得利 160. — 1726. 德宗 196. — 1727. 德陽殿 198. — 1728. 得約總 181. — 1729. 登歌 189. — 1730. 鄧靜 81. — 1731. 鄧彥海 82. — 1732. 鄧淵 82. — 1733. (voir 1735) 83, 101. — 1734. 逗 168. — 1735. 竇憲 194. — 1736. 竇儼 83. — 1737. 太平年 218. — 1738. 太平簫 213. — 1739. 太祖 219. — 1740. 太宗 219. — 1741. 鐸 211. — 1742. 鐲 211. — 1743. (voir 1744) 139. — 1744. 踏搖娘 198. — 1745. 大韶 141, 184. — 1746. 太社 110. — 1747. 泰始 190. — 1748. 大濩 141, 184. — 1749. 太和 83, 100, 189. — 1750. 大夏 141, 184. — 1751. 大咸 184. — 1752. 泰康 191. — 1753. 太極門 101. — 1754. 太公望 143. — 1755. 太平樂 195. — 1756. 太歲 110. — 1757. (voir 1758) 79. — 1758. 太簇徵調 117, XVIII; 118, XXVIII. — 1759. 太稷 110. — 1760. 太宗 97, 187, 197, 203. — 1761. 太祖 203, 217. — 1762. 太尉 194. — 1763. 大武 141, 184. — 1764. 太武帝 82. — 1765. 太一 177, 189. — 1766. 大予樂 185. — 1767. 太元 82. — 1768. 覃子 200. — 1769. 歎 138. — 1770. 湯 141. — 1771. (voir 1773) 210. — 1772. (voir 1779) 183. — 1773. 唐山夫人 187. — 1774. 唐書 210. — 1775. 唐順之 209. — 1776. 唐會要 210. — 1777. 堂下樂 204. — 1778. 唐六典 210. — 1779. 堂堂 192. — 1780. 唐再豐 211. — 1781. 唐彝銘 211. — 1782. 唐樂曲譜 211. — 1783. (voir 1784) 168. — 1784. 掐合 168. — 1785. 鼗(鞉) 149, 151. — 1786. 陶謙 140. — 1787. 桃皮觱篥 158. — 1788. 桃夭 123. — 1789. 特磬 211. — 1790. 特鐘 211. — 1791. 特縣 183. — 1792. 特磬 146. — 1793. 投壺 192. — 1794. 頭管 158. — 1795. 提琴 181, 182. — 1796. 提鼓 184. — 1797. 庭 183. — 1798. 土鼓 212. — 1799. 陁羅鼓 150. — 1800. (voir 1801) 197. — 1801. 拓跋 82. — 1802. 脫脫 210. — 1803. (voir 1804) 94. — 1804. 通志 210. — 1805. 通典 210. — 1806. (voir 1807) 78, 121. — 1807. 同聲 168. — 1808. 同和 197. — 1809. 銅鼓 144. — 1810. 銅盤 146. — 1811. 銅鈸 145. — 1812. 同州府 196. — 1813. 銅藻盤 146. — 1814. 銅點 145. — 1815. 土鼓 140. — 1816. 吐谷渾 194. — 1817. 兎罝 123. — 1818. 團扇哥 191. — 1819. 退 139. — 1820. 敦煌 192. — 1821. 天下太平 220. — 1822. 調法 121. — 1823. 迭 92. — 1824. (voir 1825) 196. — 1825. 天授樂 196. — 1826. 天興 82. — 1827. 天下太平 141. — 1828. 天工開物 143. — 1829. 添句 125. — 1830. 天寶 176. — 1831. 天竺伎 192. — 1832. (voir 1833) 165. —

1833. 天聞閣琴譜集成 211. — 1834. 田鼓 149. — 1835. 鞮鞻氏 184. — 1836. 底 148. — 1837. 杕杜 218. — 1838. 帝王世紀 136. — 1839. (voir 1842) 194. — 1840. (voir 1843) 154. — 1841. 翟 188. — 1842. 狄梁公 165. — 1843. 笛色 157. — 1844. 丁度 84. — 1845. 定徵論 164. — 1846. 定功 197. — 1847. 定州 82. — 1848. 定王 140. — 1849. 牘 212. — 1850. 東國文獻備考 220. — 1851. 銅磬 211. — 1852. 東京曲 216. — 1853. 銅鈸 211. — 1854. 洞簫 212. — 1855. 豆錫 211. — 1856. (voir 1857) 144. — 1857. 鐸舞 191. — 1858. 東胡 82. — 1859. 東華錄 203. — 1860. 東京夢華錄 209. — 1861. 冬至 110. — 1862. 董卓 81. — 1863. 董庭蘭 165. — 1864. 洞簫 152, 152. — 1865. 洞天春曉 169. — 1866. 都曇鼓 151. — 1867. 杜蘷 81. — 1868. 杜佑 210. — 1869. 櫝 152. — 1870. 牘 147. — 1871. 督護哥 191. — 1872. 讀畫齋叢書 211. — 1873. 讀曲哥 191. — 1874. 突厥 192. — 1875. 雜戲 199. — 1876. (voir 1877) 199. — 1877. 雜劇詞 200. — 1878. 雜樂 192. — 1879. (voir 1700) 210. — 1880. 臧質 191. — 1881. 臧晉叔 190. — 1882. 曾子 165. — 1883. 奏 100, 102. — 1884. 茲邡 185. — 1885. 齊夏 184. — 1886. (voir 1887) 79. — 1887. 子夏 143. — 1888. 紫極殿 198. — 1889. 紫宸殿 201. — 1890. (voir 1891) 191. — 1891. 子夜哥 191. — 1892. 子游 209. — 1893. 字母論 174. — 1894.

采蘩 123. — 1895. 采芑 144. — 1896. 採蓮隊 197. — 1897. 采蘋 123. — 1898. 采桑 192. — 1899. 采芣 101. — 1900. 采薇 218. — 1901. 彩雲仙隊 197. — 1902. (voir 1905) 84. — 1903. 蔡琰 165. — 1904. 蔡邕 211. — 1905. 蔡元定 210. — 1906. 滄浪 125. — 1907. 蒼清 145. — 1908. 槽 147. — 1909. 曹柔 174. — 1910. 曹睿 190. — 1911. 曹妙達 193. — 1912. 曹丕 190. — 1913. 曹毗 189. — 1914. 曹州府 83. — 1915. 曹操 190. — 1916. 草蟲 123. — 1917. (voir 1919) 123. — 1918. (voir 1919) 122. — 1919. 操縵古樂譜 210. — 1920. (voir 1921) 78. — 1921. 詞律 78. — 1922. 詞源 210. — 1923. (voir 1924) 83, 207. — 1924. 齊鼓 151. — 1925. 七始 92. — 1926. 七絃 178. — 1927. 七弦琴圖 166. — 1928. 七星匏 161. — 1929. 七德 188. — 1930. (voir 1931) 82, 189. — 1931. 秦漢子 177. — 1932. 秦漢樂 192. — 1933. 秦王破陣樂 188. — 1934. (voir 1936) 89, 210. — 1935. (voir 1936) 120. — 1936. 清商署 192. — 1937. 清商伎 192. — 1938. 清聲 89. — 1939. 清宮 97. — 1940. (voir 1941) 120. — 1941. 清角雙調 120. — 1942. 清明 110. — 1943. 清調 110, 192. — 1944. 清樂 203. — 1945. 葱嶺西曲 197. — 1946. 粗 204. — 1947. 撮 168. — 1948. (voir 2029) 190. — 1949. 前溪 191. — 1950. 錢樂之 89. — 1951. 前涼 193. — 1952. 前部大樂 204. — 1953. 前趙 82. — 1954. 秋分 110. — 1955. 秋風 169. — 1956. 鵲巢 123. — 1957. 祭統 209. — 1958.

稷 110. — 1959. 脊棲 181. — 1960. 津逮秘書 211. — 1961. (voir 1963) 84, 210. — 1962. 進 139. — 1963. 晉書 210. — 1964. 晉鼓 149. — 1965. (voir 1966) 190, 209. — 1966. 左傳 209. — 1967. 左延年 190. — 1968. 宗 106. — 1969. 總稿機 176. — 1970. 總論 123. — 1971. 祖孝孫 83. — 1972. 祖孝徵 97. — 1973. 祖瑩 83. — 1974. 阼階 183. — 1975. 足 175. — 1976. 族師 185. — 1977. 族夏 184. — 1978. 足鼓 149. — 1979. 嘴 154, 158. — 1980. 醉胡騰隊 197. — 1981. 坐部 195. — 1982. 蔣良騏 203. — 1983. 蔣一葵 209. — 1984. 焦尾 164. — 1985. 焦延壽 80. — 1986. (voir 1987) 108, 147. — 1987. 節鼓 192. — 1988. 接內塔兜呼 151. — 1989. 節奏 122. — 1990. 接足 146. — 1991. 接調 120. — 1992. (voir 1993) 192. — 1993. 沮渠蒙遜 82. — 1994. (voir 923) 82. — 1995. 俊雅 198. — 1996. 端門 198. — 1997. 短簫鐃歌樂 185. — 1998. 斷句 124. — 1999. 段安節 211. — 2000. 段業 82. — 2001. (voir 2002) 197. — 2002. 隊舞 203. — 2003. 錞 144. — 2004. 掉 168. — 2005. 調 96, 114, 117. — 2006. 釣竿 200. — 2007. 㨅(笛) 212. — 2008. 定大業 218. — 2009. 蹀馬 196. — 2010. (voir 2011) 204. — 2011. 瓦爾喀樂 204. — 2012. 外轉 139. — 2013. 萬樹 78. — 2014. 萬寶常 97. — 2015. 萬歲 196. — 2016. 王韶之 189. — 2017. 王風 161. — 2018. 王黼 210. — 2019. 王廞 191. — 2020. 王夏 184. — 2021. 王鼓 193. — 2022. 王莽 81. — 2023.

王猛 82. — 2024. 王鏊 210. — 2025. 王朴 81. — 2026. 王溥 210. — 2027. 王珣 189. — 2028. 王灼 211. — 2029. 王嬙 190. — 2030. 王晉叔 165. — 2031. 王義慶 165. — 2032. 罔兩, al. 方良, al. 魍魎, al. 魍魎 185. — 2033. 望行人 200. — 2034. 望雲思親 165. — 2035. 口上 157. — 2036. 韋后 196. — 2037. 韋皐 194. — 2038. 韋昭 200. — 2039. 韋萬石 188. — 2040. 尾 175. — 2041. 委貌 188. — 2042. 葦籥 140. — 2043. (voir 2051) 79. — 2044. 渭 82. — 2045. 衛 207, 208. — 2046. (voir 2047) 82, 210. — 2047. 魏收 210. — 2048. 魏書 210. — 2049. 魏風 165. — 2050. 魏徵 188. — 2051. 未轉勢 138. — 2052. (voir 2053) 102. — 2053. 文始 187. — 2054. 文侯 101. — 2055. 文獻通考 210. — 2056. 文康伎 192. — 2057. 文康樂 194. — 2058. 文廟禮樂志 209. — 2059. 文成曲 197. — 2060. 文帝 165, 187, 190. — 2061. 文宗 196. — 2062. (voir 2063) 165, 184. — 2063. 文王世子 209. — 2064. 文舞 188. — 2065. 倭國 192. — 2066. 倭提鼓 193. — 2067. 烏丸 200. — 2068. 烏孫 177. — 2069. 烏夜啼 165, 191. — 2070. (voir 2071) 190. — 2071. 吳書 94. — 2072. 吳兢 211. — 2073. 無齊撮 124. — 2074. 無斷句 124. — 2075. 無(亾)射 79. — 2076. 無射徵調 118, LXXIV, LXXXIV. — 2077. (voir 2080) 153, 156, 157, 158. — 2078. 午 79. — 2079. (voir 2081) 102, 192. — 2080. 五聲 92. — 2081. 舞師 206. — 2082. 武始 187. — 2083. 五方師子舞 195. — 2084. 武后 195. — 2085. 五行 187. — 2086. 五絃 177.

2087 woû kyâo
2088 woû ping kyŏ tì
2089 Woù tái
2090 Woù tái chì
2091 Woù tái hwéi yáo
2092 Woù tchī tchāi khìn phoù tá tchhéng
2093 Woù tĕ
2094 Woù tí
2095 Woù tsōng
2096 Woù wâng
2097 Woù woù
2098 woù yīn
2099 Y. l. t.
2100 *yâk*
2101 *yâng keum*
2102 yâ
2103 Yà *49, 50, 184*
2104 yà koù *50*
2105 Yà sóng yŏ
2106 Yă-lŏ-chān
2107 yá tchēng *145*
2108 yâng *12*
2109 yâng
2110 yâng khîn *144*
2111 Yâng Khîn-choŭ
2112 Yàng Kyēn
2113 Yâng lyĕ
2114 Yàng pán
2115 Yàng Pyào-tchéng
2116 Yâng-tcheoū
2117 yàng tcheān chí
2118 Yáng tí
2119 yāo
2120 yâo
2121 yâo koù *59, 65*
2122 Yâo
2123 yâo
2124 Yâo Hīng
2125 Yâo Seū-lyên
2126 Yâo Tchhă
2127 Yâo Tchhâng
2128 *Yei tchong*
2129 *Yeng tcho*
2130 Yè yeoù seù kyūn
2131 Yé pán yŏ
2132 Yĕ
2133 Yen
2134 Yen-kīng
2135 yên
2136 Yên [chī Yên]
2137 Yên Chī-koù
2138 Yên Hīng-pāng
2139 Yén-hwô tyén
2140 Yên Tcheoū
2141 Yên Tchī-thwēi
2142 Yên Yên-tchī
2143 Yên Yèn
2144 Yên yén yŏ
2145 Yên yuēn
2146 yèn
2147 Yèn-tcheoū
2148 Yén
2149 yén tchén
2150 Yén tseù
2151 yén tsoŭ
2152 Yén Yīng
2153 Yén yŏ
2154 Yeoū lân
2155 Yeoû kēng
2156 Yeoû yî
2157 yeoù
2158 yeoù tshî tshwŏ
2159 Yeoù chĭ
2160 Yeoù chĭ yŏ
2161 yī-hîng
2162 Yī hyún
2163 Yī lân
2164 Yī-tcheoū
2165 yī yuĕ tyáo
2166 yî
2167 yî
2168 Yî chāng yù yī khyŭ
2169 yî-hán
2170 Yî lâi pīn tchī khyŭ
2171 Yî lì
2172 yî phoù
2173 Yî-tchhwēn yuén
2174 yì-tsĕ
2175 yì-tsĕ tchì tyáo
2176 yì
2177 yì
2178 Yî-meoû-syûn
2179 yí tswēi tĭ *171*
2180 Yi yŭ tchhâo thyēn twéi
2181 Yĭ
2182 yĭ
2183 yĭ
2184 Yĭ
2185 Yī jông tá tíng yŏ
2186 Yî kīng
2187 Yì tsĭ
2188 yîn
2189 Yīn
2190 yīn
2191 yīn
2192 Yīn khî lêi
2193 yīn yŏ *210*
2194 yîn
2195 yîn tseú
2196 yìn *45* yìn (doit être lu yín p. 123, col. 1 et note 2).
2197 Yìn Hoû
2198 Yìn lông tchî
2199 Yìn Tshî
2200 Yìn Yĕ
2201 yín
2202 Yín yà
2203 Yīng Châo
2204 Yīng-tcheoū
2205 yīng tsáo tchhī
2206 yíng *46, 185*
2207 yíng hŏ
2208 yíng hwŏ
2209 yíng koù *46*
2210 yíng phî *46*
2211 yíng-tchōng
2212 yíng-tchōng tchì tyáo
2213 yíng tyáo
2214 *you hyen*

— 2087. 五郊 186. — 2088. 五兵角牴 198. — 2089. (voir 2090) 210. — 2090. 五代史 81. — 2091. 五代會要 210. — 2092. 五知齋琴譜大成 211. — 2093. 武德 187. — 2094. 武帝 79, 94, 96, 101, 190, 191. — 2095. 武宗 196. — 2096. 武王 92. — 2097. 武舞 187. — 2098. 五音 92. — 2099. (voir 2233) 79. — 2100. 籥 212. — 2101. 洋琴 216. — 2102. 牙 175. — 2103. (voir 2104) 138, 143, 149, 189. — 2104. 雅鼓 149. — 2105. 雅頌樂 185. — 2106. 軋樂山 83. — 2107. 軋箏 181. — 2108. 鍚 145. — 2109. 陽 78. — 2110. 洋琴 180. — 2111. 楊欽述 197. — 2112. 楊堅 83. — 2113. 揚烈 202. — 2114. 楊伴 192. — 2115. 楊表正 211. — 2116. 揚州 177. — 2117. 仰瞻勢 139. — 2118. 煬帝 95. — 2119. (voir 2121) 149, 150, 164. — 2120. 邀 139. — 2121. 腰鼓 150. — 2122. 堯 141. — 2123. 搖 139. — 2124. 姚興 194. — 2125. 姚思廉 95. — 2126. 姚察 95. — 2127. 姚萇 82. — 2128. 睿宗 217. — 2129. 英祖 219. — 2130. 野有死麕 123. — 2131. 夜半樂 196. — 2132. 鄴 82. — 2133. (voir 2134) 83, 84, 143, 194. — 2134. 燕京 84. — 2135. 嚴 185. — 2136. 延[師延] 208. — 2137. 顏師古 189. — 2138. 閻興邦 209. — 2139. 延和殿 197. — 2140. 顏籀 189. — 2141. 顏之推 192. — 2142. 顏延之 180. — 2143. 言偃 209. — 2144. 筵燕樂 203. — 2145. 顏淵 124. — 2146. 眼 122. — 2147. 兗州 84. — 2148. 燕 183. — 2149. 雁陣 175. — 2150. 晏子 92. — 2151. 雁足 164. — 2152. 晏嬰 92. — 2153. 燕(讌)樂 192. — 2154. 幽蘭 165. — 2155. 由庚 123. — 2156. 由儀 123. — 2157. 酉 79. — 2158. 有齊撮 124. — 2159. (voir 2160) 203. — 2160. 侑食樂 203. — 2161. 依行 88. — 2162. 伊訓 209. — 2163. 猗蘭 165, 170. — 2164. 伊州 196. — 2165. 伊越調 194. — 2166. 儀 122. — 2167. (voir 2169) 112. — 2168. 霓裳羽衣曲 197. — 2169. 夷汗 88. — 2170. 夷來賓之曲 192. — 2171. 儀禮 209. — 2172. 遺譜 78. — 2173. 宜春院 199. — 2174. (voir 2175) 79. — 2175. 夷則徵調 117, LX; 118, LXX. — 2176. 依 123. — 2177. 倚 123. — 2178. 異牟尋 194. — 2179. 義觜笛 193. — 2180. 異域朝天隊 197. — 2181. (voir 1654) 96, 97. — 2182. 乙(一) 117, 153, 156, 157. — 2183. 佾 139, 202. — 2184. 抑 218. — 2185. 一戎大定樂 195. — 2186. 易經 80. — 2187. 益稷 209. — 2188. 吟 168. — 2189. (voir 2192) 92, 97. — 2190. 陰 78. — 2191. (voir 2193) 93, 95, 96, 102, 114. — 2192. 殷其靁 123. — 2193. 音樂 204. — 2194. 寅 79. — 2195. 銀字 191. — 2196. 輔 149. — 2197. 尹胡 81. — 2198. 引龍直 197. — 2199. 尹齊 81. — 2200. 尹曄 211. — 2201. 引 95, 123. — 2202. 胤雅 198. — 2203. 應劭 209. — 2204. 營州 83. — 2205. 營造尺 85. — 2206. (voir 2207) 121, 149, 212. — 2207. 應合 168. — 2208. 應和 96. — 2209. 應鼓 149. — 2210. 應鞞 149. — 2211. (voir 2212) 79. — 2212. 應鐘徵調 118, LXXXI, VII. — 2213. 應調 121. — 2214. 遊絃 213.

2215 *You-ri odng*
2216 yŏ
2217 yŏ *74*
2218 yŏ
2219 yŏ chān
2220 Yŏ chān yìn
2221 yŏ chī
2222 yŏ chī
2223 Yŏ choū
2224 yŏ foù
2225 Yŏ foù koù thī yáo kyài
2226 Yŏ foù tchì mí
2227 Yŏ foù tsā loū
2228 Yŏ hyŏ sīn chwĕ
2229 Yŏ khí tsáo fă
2230 Yŏ kí
2231 Yŏ lyŭ kwàn kyén
2232 Yŏ lyŭ tshyuên choū
2233 Yŏ lyŭ tyên
2234 yŏ phoù
2235 Yŏ poú
2236 yŏ tchāng
2237 yŏ tchāng
2238 Yōng hwô
2239 Yōng-khyāng
2240 Yōng-mên Tcheoū
2241 Yōng yà
2242 yông
2243 yông *1*
2244 yòng
2245 Yòng hwô
2246 Yòng-kyā
2247 Yòng ngān
2248 Yòng-phîng
2249 Yòng tchí
2250 yóng
2251 Yû
2252 yû *104*
2253 Yû Chí-kī
2254 Yû Chí-nân
2255 Yû Hwô
2256 Yû kō
2257 Yû lì
2258 Yû Pŏ-yà
2259 Yû-tcheoū
2260 Yû-thyên fŏ woù
2261 Yû Tsái
2262 yû *29*
2263 Yù
2264 yù
2265 yù chwêi
2266 Yù kóng
2267 Yù Lyāng
2268 yù pào koù *181*
2269 yù tyáo
2270 Yù-wên
2271 Yù-wên Kyŏ
2272 Yù-wên Thái
2273 Yù woù
2274 yù yīn
2275 Yú hwô
2276 Yú-tcheoū
2277 Yú yên yŏ
2278 Yŭ choú heoú thîng hwā
2279 Yŭ poŭ
2280 yŭ tchén
2281 yuĕ
2282 yuĕ khîn *134, 135*
2283 yuĕ kyŏ tyáo
2284 yuĕ làng fōng tshīng
2285 Yuĕ líng
2286 Yuĕ-pān
2287 Yuĕ-tchī
2288 yuĕ tyáo
2289 Yuēn
2290 Yuēn khyeoū
2291 Yuēn kyēn tchāi yú tswàn tchoū tseù tshyuên choū
2292 Yuên
2293 Yuên chì
2294 Yuên-hwô
2295 Yuên jên tsă kĭ pŏ tchòng
2296 yuên khí
2297 Yuên khyŭ syuèn
2298 Yuên-kyā
2299 yuên-tchōng
2300 Yuên tí
2301 Yuèn Hyên *131*
2302 Yuèn lŏ tchí yŏ
2303 Yuèn (Jwàn) Yuên
2304 yuén pèn
2305 Yûn chāo foù
2306 Yûn chāo poú
2307 yûn hwô phî-phâ *125*
2308 yûn lô *13*
2309 Yûn-mên [thái-khyuên]
2310 Yûn-nân
2311 yûn ngāo *13*
2312 yûn syāo *75*
2313 Yûn tchoū thā
2314 yûn theoû phî-phâ *127*
2315 yún
2316 yún jên

— 2215. 儒理王 216. — 2216. (voir 2221) 138, 142, 209. — 2217. (voir 2222) 152. — 2218. 龠 81. — 2219. 岳山 164. — 2220. 樂山隱 173. — 2221. 樂師 141, 142, 184, 185. — 2222. 籥師 142, 152. — 2223. 樂書 210. — 2224. (voir 2225) 78. — 2225. 樂府古題要解 211. — 2226. 樂府指迷 78, 210. — 2227. 樂府雜錄 211. — 2228. 樂學新說 210. — 2229. 樂器造法 152. — 2230. 樂記 209. — 2231. 樂律管見 210. — 2232. 樂律全書 210. — 2233. 樂律典 210. — 2234. 樂譜 157. — 2235. 樂部 202. — 2236. 樂章 123. — 2237. 籥章 141, 152. — 2238. 雍和 100. — 2239. 雍羌 194. — 2240. 雍門周 174. — 2241. 雍雅 198. — 2242. 容 106. — 2243. 鏞 128. — 2244. (voir 2245) 138. — 2245. 永和 100. — 2246. 永嘉 82. — 2247. 永安 189. — 2248. 永平 83, 185. — 2249. 永至 180. — 2250. 詠 139. — 2251. 俞(渝) 185, 187. — 2252. 竽 161, 207. — 2253. 虞世基 95. — 2254. 虞世南 188. — 2255. 虞龢 190. — 2256. 漁歌 165. — 2257. 魚麗 123. — 2258. 俞伯牙 164. — 2259. 渝州 185. — 2260. 于闐佛舞 192. — 2261. 余載 78. — 2262. 敔 147. — 2263. (voir 2266) 141. — 2264. (voir 2268) 92, 93, 112. — 2265. 雨水 110. — 2266. 禹貢 209. — 2267. 庾亮 194. — 2268. 羽葆鼓 200. — 2269. 羽調 118, LXXV. — 2270. (voir 2271) 83. — 2271. 宇文覺 83. — 2272. 宇文泰 83. — 2273. 羽舞 141. — 2274. 羽音 168. — 2275. 豫和 100. — 2276. 豫州 146. — 2277. 御筵樂 203. — 2278. 玉樹後庭花 191. — 2279. 棫樸 184. — 2280. 玉振 122. — 2281. (voir 2283) 119, 175. — 2282. 月琴 178, 178. — 2283. 越角調 117, XXXVIII; 118, LXXIII. — 2284. 月朗風清 123. — 2285. 月令 209. — 2286. 悅般 194. — 2287. 月支 183. — 2288. 越調 117, XXXVIII, XLV; 118, LXXII, LXXIX. — 2289. (voir 1732) 82. — 2290. 宛丘 148. — 2291. 淵鑒齋御纂朱子全書 209. — 2292. (voir 2293) 210. — 2293. 元史 210. — 2294. 元和 94. — 2295. 元人雜劇百種 190. — 2296. 元氣 188. — 2297. 元曲選 209. — 2298. 元嘉 89. — 2299. 圜(員)鐘 79. — 2300. 元帝 80. — 2301. 阮咸 82, 178. — 2302. 苑洛志樂 210. — 2303. 阮元 109. — 2304. 院本 199. — 2305. 雲韶府 196. — 2306. 雲韶部 197. — 2307. 雲和琵琶 177. — 2308. 雲鑼 145. — 2309. 雲門[大卷] 141, 184. — 2310. 雲南 180. — 2311. 雲璈 145. — 2312. 雲簫 152. — 2313. 雲竹榻 165. — 2314. 雲頭琵琶 177. — 2315. 均(韻) 95, 114. — 2316. 鄆人 140.

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX ET DES FIGURES

MAURICE COURANT, 1912.